الجمهورية الجزائرية الديموقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة مصطفى اسطمبولي / معسكر

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العرب

السند البيداغوجي لمقياس الأسلوبية وتحليل الخطاب

السنة الثانية ليسانس

د/ بومدين بوجمعة

السنة الجامعية 2202/2021م

الأهداف العامة من وراء تدريس الأسلوبية وتحليل الخطاب

يعدّ الدرس الأسلوبي منهجا نقد حديثا يرتكز على النص الأدبي حقلا للتحليل والتفسير وتتبّع مواطن الفن والجمال، كما أنه يمثل مرحلة متطورة من مراحل تطور الدرس البلاغي والنقدي.

استطاعت الأسلوبية أن تتجاوز حالة الضعف والجمود الموجودة في البلاغة العربية التي اتّهمت لمعيارية لتمثل منهجاً حديثاً في التحليل والنقد، فهي تتجاوز الدراسة الجزئية أو الشكلية إلى دراسة أعمق وأشمل، حيث تتسم بخاصيتين مهمتين هما العلمية والشمولية..

والأسلوبية تركز – بحكم نشأتها – على اللغة أساساً في تحليل النص ودراسته، عندما تكشف عن جوانب الخصوصية والتميز في اللغة، فإذا كان اللغوي يدرس ما يقال، فان الأسلوبية تدرس كيفية ما يقال، ويوجد فارق شاسع بين الدراسة اللغوية والدراسة الأسلوبية، صحيح أن الدراسة الأسلوبية اعتمدت في نشأتها الأولى على تطور الدرس اللغوي، واستفادت منه، ولكنها حددت مسارها – فيما بعد – في دراسة الظواهر اللغوية في النص الأدبي وتحليلها ، واستطاع دارسو الأسلوبية أن يوظفوا الدراسات اللغوية توظيفاً نقد ً وبلاغياً.

واستطاعت الأسلوبية أن تتفوق في دراستها اللغوية على الدراسات النقدية القديمة التي كانت تعتمد على دراسة اللغة عتبارها وسيلة لشرح النص، وتبسيط معانيه، وصولاً إلى الفكرة الأساسية فيه، ولم يلتفت اللغويون قديماً إلى القيمة الفنية للغة، وقدرة المبدع على الخروج عن القواعد الأساسية للغة.

وهنا يمكن تحديد أهم الأهداف التي يرمي إليها الدرس الأسلوبي وهي كما يلي:

- التعامل مع اللغة الفنية البعيدة عن المعيارية المباشرة.
- تحليل جوانب الإبداع وعلاقتها لمبدع من جهة و ثيرها على المتلقي من جهة أخرى.
- دراسة واعية للنص لوقوف على مقومات الجمال الفني والوصول إلى الدلالات.
- التركيز بشكل أعمق وأشمل على العلاقات الداخلية في النص.
- المنهج الأسلوبي يراعي جميع زوا النص، زاوية المخاطِب وزاوية الخطاب وزاوية المخاطَب.

المحاضرة الأولى

الأسلوبية: مفهومها ومجالها

بحثا عن تموقعها في الدرس اللساني الحديث تعددت تعريفات العلماء للأسلوبية وتنوعت، مما خلق تباينا من حيث الصياغة والمنطلقات. وجميعها كانت مستوحاة من الأسلوب.

لمحة ريخية عن مصطلح (الأسلوب):

لقد عُرف مصطلح الأسلوب قديما عند العرب كما عُرف عند غيرهم، وهو في المعجم العربي يعني: السطر من النخيل وكل طريق ممتد،والأسلوب هو الطريق والمذهب، والجمع أساليب1.

وقد استَخدم علماء العربية هذا اللفظ في دلالات اصطلاحية متعددة؛ فقد ذكره الخطابي في معرض حديثه عن إعجاز القرآن "وهنا نوع من الموازنة وهو أن يجري أحد الشاعرين في أسلوب من أساليب الكلام وواد من أوديته ويقول الباقلاني في حديثه عن الإعجاز أيضا: "وقد بينا في الجملة مباينة أسلوب نظم القرآن جميع الأساليب ومزيته عليها في النظم والترتيب"2.

والذي يظهر من سياق كلامهم أنهم لا يستخدمون مصطلح الأسلوب لمعنى المستخدم الآن، وإنما يعنون به الطريقة الخاصة في النظم والسّمة المميزة لكلام عن كلام آخر، وهذا يفيد أن أصل اللفظ وشيء من المعنى كان موجودا عند علمائنا الأوائل قديما.

وقد تطرق عبد القاهر الجرجاني للأسلوب فقال في تعريفه: هو" الضرب من النظم والطريق فيه"[3]. كما تعرض له الحازم القرطاجني وابن خلدون وهذا كله مما يؤكد وجود أصل هذا المصطلح قديما.

أما عن لفظة الأسلوب عند الأوروبيين قديما فقد كان من عهد أرسطو ومن بعده وكانت تستخدم أصلا للقلم والريشة، ثم استخدمت لفن النحت العمارة، وبعدها دخلت في مجال الدراسات الأدبية، حيث صارت تعني أي طريق خاص لاستعمال اللغة؛ بحيث تكون هذه الطريقة صفة مميزة للكاتب أو الخطيب[4].

أما عن الأسلوب في العصر الحديث فإنه يعرّف بعدة تعريفات نظرا لتعدد الاعتبارات وهي على النحو الآتي[5]:

1- عتبار المرسل أو المخاطِب:

هو التعبير الكاشف لنمط التفكير عند صاحبه، ولذلك قالوا الأسلوب هو الرجل.

2- عتبار المتلقي والمخاطب:

هو سمات النص التي تترك أثرها على المتلقي أ كان هذا الأثر.

3- عتبار الخطاب:

هو مجموعة الظواهر اللغوية المختارة الموظفة المشكلة عدولا، وما يتصل به من إيحاءات ودلالات.

أشهر تعريفات الأسلوبية في العصر الحديث:

فهي كما يقول مؤسسها الأول شارل لي: علم يعنى بدراسة وقائع التعبير في اللغة المشحونة لعاطفة المعبرة عن الحساسية[6].

ويقول عبد السلام المسدي عن هذا المصطلح أنه مركب من جذر "أسلوب" ولاحقته "ـية"؛ فالأسلوب ذو مدلول إنساني ذاتي واللاحقة تختص لبعد العلماني العقلي الموضوعي[7].

وعرفها جاكبسون[8]: نها بحث عما يتميز به الكلام الفني عن بقية مستو ت الخطاب أولا عن سائر أصناف الفنون الإنسانية نيا [9].

وقد حاول أحد الباحثين أن يجمع هذه التعريفات في تعريف واحد فقال: هي جملة الصيغ اللغوية التي تعمل على إثراء القول وتكثيف الخطاب وما يستتبع ذلك من بسط لذات المتكلم وبيان التأثير على السامع.

من هنا يتضح لنا الفرق بين الأسلوب والأسلوبية (علم الأسلوب) وهي كما يلي[10]:

- **الأسلوب وصف للكلام، أما الأسلوبية فإنها علم له أسس وقواعد ومجال.**
- **الأسلوب إنزال للقيمة التأثرية منزلة خاصة في السياق، أما الأسلوبية فهي الكشف عن هذه القيمة التأثرية من حية جمالية ونفسية وعاطفية.**
- **الأسلوب هو التعبير اللساني والأسلوبية دراسة التعبير اللساني.**

ملحوظة: من العلماء من قال ن مصطلح "علم الأسلوب" مرادف للأسلوبية ومنهم من فرق فقال: ن علم الأسلوب يقف عند تحليل النص بناء على مستو ت التحليل وصولا إلى علم ساليبه.

أما الأسلوبية فهي تتجاوز النص المحلل المعلومة أساليبه إلى نقد تلك الأساليب بناء على منهج من مناهج النقد المعروفة 11، ولكن الذي يظهر أن الفرق بينهما ضئيل جدا وأنهما يلتقيان في كثير من الجوانب.

نشأة الأسلوبية:

كانت البداية للأسلوبية قديما عند العالم السويسري فرديناند دي سوسير12، الذي أسس علم اللغة الحديث وفتح المجال أمام أحد تلاميذه ليؤسس هذا المنهج وهو شارل لي13 (1865–1947م) فوضع علم الأسلوبية كجزء من المدرسة الألسنية، وأصبحت الأسلوبية هي الأداة الجامعة بين علم اللغة والأدب14، وبذلك فقد ارتبطت نشأة الأسلوبية من الناحية التاريخية ارتباطا واضحا بنشأة علوم اللغة الحديثة.

ثم إن الأسلوبية كادت أن تتلاشى لأن الذين تبنوا وصا لي في التحليل الأسلوبي سرعان ما نبذوا العلمانية الإنسانية ووظفوا العمل الأسلوبي بشحنات التيار الوضعي فقتلوا وليد لي في مهده، ومن أبرز هؤلاء في المدرسة الفرنسية ج.ماروزو15، ولكن الحياة عادت إلى الأسلوبية بعد عام 1960م، حيث انعقدت ندوة عالمية بجامعة آند مريكا عن (الأسلوب) ألقى فيها ر.جاكبسون محاضرته حول الألسنية والإنشائية فبشر يومها بسلامة بناء الجسر الواصل بين الألسنية والأدب 16.

وفي سنة 1965م ازداد الألسنيون اطمئنا إلى ثراء البحوث الألسنية واقتناعا بمستقبل حصيلتها الموضوعية عندما أصدر ت.تودوروف 17 أعمال الشكليين الروسيين مترجمة إلى الفرنسية.

هوامش المحاضرة:

1. لسان العرب لابن منظور، دار صادر، بيروت، ط1، 2000م، مادة(سلب) ص225.
2. ينظر اللغة والإبداع مبادئ علم الأسلوب، شكري عياد، ص13، الطبعة الأولى 1988م.
3. دلائل الإعجاز، عبد القاهر الجرجاني. تحقيق محمود شاكر، مكتبة الخانجي القاهرة 1404هـ ص469.
4. ينظر الأسلوب والأسلوبية بين العلمانية والأدب الملتزم لإسلام، د.عد ن النحوي، دار النحوي، ط1 ،1419هـ، ص 145.
5. ينظر النقد الأدبي الحديث أسسه الجمالية ومناهجه المعاصرة روية إسلامية، أ.د.سعد أبو الرضا، ط2، 1428هـ ، ص117، وفي الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي، ص16.
6. في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي. مطابع الحميضي ط1، ص42.

7. الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي الدار العربية للكتاب، تونس 1397هـ .
8. ولد بموسكو سنة 1896م واهتم للهجات الفولكلور واطلع على أعمال سوسير وأسس النادي الألسني بموسكو وعنه تولدت مدرسة الشكليين الروس، تنقل بين عدد من الدول واستقر أخيرا في أمريكا في جامعة هارفارد وهناك رسخت قدمه في التنظير للألسنية (الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص242).
9. المرجع السابق ص33.
10. ينظر في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي، ص42، والأسلوب والأسلوبية لعد ن النحوي ص156.
11. الأسلوبية الرؤية والتطبيق ,أ.د.يوسف أبو العدوس، دار المسيرة ط1، 1427هـ ، ص37.
12. سويسري درس في حنيف ثم في ليبزغ ثم استقر بباريس ودرس النحو المقارن ثم عاد إلى جنيف ودرس اللغة السنسكريتية ثم الألسنية عاش بين (1857–1913)م. (الأسلوب والأسلوبية , المسدي، 244)
13. هو ألسني سويسري ولد بجنيف ومات بها تتلمذ على سوسير وبرع في الألسنية وعكف على دراسة الأسلوب فأرسى قواعد الأسلوبية في العصر الحديث ومن مؤلفاته (مصنف الأسلوبية الفرنسية) (ينظر الأسلوب والأسلوبية، المسدي، 237)
14. ينظر في الأسلوب والأسلوبية، محمد اللويمي ص41، والأسلوبية الرؤية والتطبيق، يوسف أبو العدوس، ص38.
15. ينظر الأسلوب والأسلوبية، عبد السلام المسدي، ص19.
16. بلغاري ولد سنة 1939م درس الأدب البلغاري ثم هاجر إلى فرنسا من أهم أعماله "نظرية الأدب" (ينظر السابق ص240)
17. ينظر السابق.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الثانية

الأسلوبية التعبيرية: (stylistique de l'expression)

بعد تلك المفاهيم التي قدمناها لكل من الأسلوب والأسلوبية، نتطرق لأهم المدارس الأسلوبية التي ازدحمت بها الساحة النقدية في العالم الغربي إضافة إلى الموروث النقدي عند العرب والقراءات المتجددة الحديثة التي سايرت هذا التطور.

لا بد لكل منهج نقدي من مبادئ فكرية ومنطلقات معرفية يرتكز عليها. ويؤكد بعض الباحثين أن الأسلوبية ليست منهجا، وإنما تحمل في داخلها توجهات أو تيارات فكرية جعلت منها تتفرع إلى عدة مناهج نقدية جديدة، فيقول في هذا الصدد سعد مصلوح: "إن علم الأسلوب ليس منهجا لأنه يشتمل في داخله على عدد من المناهج1"، فهذا الرأي فيه إشارات على أن الأسلوبية تحمل في طياتها مناهج واتجاهات متعددة، بحيث كان التعدد نتاج جملة من العلاقات التي أدت بها فيما بعد إلى الرقي إلى مصاف العلوم التي تهتم للغة وهنا ما يطرح السؤال:

ما هي الاتجاهات المعروفة في الدراسات الأسلوبية ؟

الأسلوبية التعبيرية:

وتسمى أيضا (الوصفية) (descriptive)، تنسب أسلوبية التعبير إلى المدرسة الفرنسية تحديدًا مع العالم اللغوي "شارل لي" C .Bally مؤسس هذا التيار وواحدًا من رواده؛ إذ يَعتبر أن الأسلوبية هي "العلم الذي يدرس وقائع التعبير اللغوي من حية محتواها العاطفي، أي التعبير عن وقائع الحساسية الشعورية من خلال اللغة، ووقائع اللغة عبر الحساسية"2.

يبرز هذا القول أو التعريف أن الأسلوبية التعبيرية تعنى بدراسة الطاقة التعبيرية الكامنة في اللغة من اجل الوقوف على العلاقة بين المحتوى العاطفي والمحتوى اللغوي أو الصيغ النحوية اللغوية ومدى قدرة المبدع في التعبير عما يجول بخاطره وذلك بتوظيف اللغة.

و لتالي نرى أن علم الأسلوب عند لي يسعى إلى البحث وكشف تلك القيم الجوهرية الكامنة في التعبير اللغوي، أي أنه اهتم" لتعبير المنطوق وليس في حدث التفكير"3 وبمعنى آخر هو لا يهتم للمفوظ أو المقول بقدر ما يهتم بعملية التلفظ أو التعبير.

إذ يصدر في كثير من أطروحات لي أن اللغة"خُلُق إنساني صادر عن الروح" وهي بنظامها ورموزها وما تضمره وتعبّر عنه من أفكار، بما يجعل الحضور الجماعي فاعلاً فيها إلى جانب الحضور الفردي،4 هو ما يجعل الوعي الفردي متأثرّا لحضور الجماعي فيه أو إلى جواره يمنح الأسلوب قيمًا تعبيرية متجددة وهي تصدر عن فاعلية المؤثرات الخارجية في وظائف المكو ت5.

أي بمعنى أن لي ركّز في دراسته على الطابع العاطفي للغة أو الوجداني للكلام.

فالأسلوبية عنده تُعنى لبحث عن القيمة التأثيرية لعناصر اللغة المنظمة ومن ثم دراسة هذه العناصر آخذة في الحسبان محتواها التعبيري والتأثيري؛ أي دراسة المضمون الوجداني للغة أو الكلام. وهذا المضمون

الوجداني في اللغة هو الذي يؤلف موضوع أسلوبية لي وهو الذي تجب دراسته عبر العبارة اللغوية في مفرداتها وتراكيبها ودلالاتها دون النزول إلى خصوصية المتكلم والمؤلِف الأدبي6.

بمعنى أن مجال الدراسة لدى هذا الاتجاه يقتصر على استخراج القيمة الوجدانية العاطفية الموجودة والمضمرة داخل المفردات اللغوية دون النظر في شخصية الكاتب.

فيؤكد " لي" أن اللغة تُعبّر عن الفكرة من خلال موقف وجداني، أي أن الفكرة حين تصير لوسائل اللغوية كلامًا فهي تمر لا محالةً بموقف وجداني مثل التمني أو الترجي أو الأمر أو النهي، والمتكلم يضفي على أفكاره ثو ً موضوعيا وعقليًا مطابقًا للواقع، و لكنه يضيف إليها عناصر عاطفية تكشف صورة "الأ " في صفائها الكامل، مما يجعل اللغة تحمل في جميع أحوالها وجهًا فكر وآخر عاطفيًّا، ويتفاوت الوجهان كثافة بحسب استعداد المتكلم الفطري وبحسب وسطه الاجتماعي والحالة التي يكون عليها7.

نستنتج أن اللغة عند لي وأصحاب هذا الاتجاه ليست إلا وعاء لجملة الأفكار والعواطف والمواقف الوجدانية التي يعبر عنها الأديب ستخدام جملة من الوحدات اللغوية، ومهمة هذا الاتجاه البحث عن هذه التأثيرات الوجدانية داخل اللغة في مفردات الألفاظ وتراكيبها.

هوامش المحاضرة:

1 د. سعد مصلوح، في النص الأدبي، ص: 28، وما بعدها، وص: 35.
2 نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، ج1، دار هومه، د ط، الجزائر، 1997م، ص59.
3 صلاح فضل، علم الأسلوب مبادئه و إجراءاته، دار الشروق، ط1، د ب، 1998م، ص18.
4 ينظر منذر عياشي، الأسلوبية و تحليل الخطاب، مركز الإنماء الحضاري، ط1، حلب، 2002م، ص 31..
5 رحمن غركان، مناهج النقد البلاغي قراءة وتطبيقات، ص285.
6 المرجع نفسه، ص286.

7 رابح بن خوية، مقدمة في الأسلوبية، عالم الكتب الحديث، ط1، الجزائر، 2013م، ص51.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الثالثة

الأسلوبية البنيوية (stylistique structurale)

وتعرف أيضا لأسلوبية الهيكلية يتزعمها "ريفاتير" Riffaterre، ويعد هذا الاتجاه أكثر الاتجاهات الأسلوبية الحديثة شيوعًا، وقد عرفت هذه الأسلوبية أيضا (لأسلوبية الوظائفية)، لأنها ترى أن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية تكمن في اللغة وفي نمطيتها وفي وظائفها ولذا يمتنع تعريف الأسلوب في منظورها خارج عن النص أو الخطاب أي كنص يقوم بوظائف إبلاغية في الاتصال لمتلقين وحمل المقاصد إليهم1.

يفهم من هذا أن البحث البنيوي يركز في تحليله للنص الأدبي على الوحدات اللغوية ومدى تناسقها لتشكيل النص، وهي تعزل في دراستها كل السياقات الخارجية للأثر الأدبي وتركز على النسق اللغوي للنص فحسب.

والحقيقة أن الأسلوبية البنيوية تعد امتدادًا متطورًا لمذهب لي في الأسلوبية الوظيفية كما تعد أيضًا امتدادا لآراء ديسوسير خاصة فيما يتعلق لتفرقة بين اللغة والكلام ويلتفت أحمد درويش إلى وجود فرق بين دراسة الأسلوب بوصفه طاقة كامنة في اللغة ويستطيع المؤلف استخراجها لتوجيهها إلى هدف معين، ودراسة الأسلوب الفعلي ذاته أي أن هناك فرقًا بين مستوى اللغة ومستوى النص2.

فالدرس الأسلوبي البنيوي هنا يفصل اللغة عن الكلام ويحللها من حيث نسقها بعيدًا عن أي مؤثرات خارجية.

كما أورد الناقد العربي المعاصر نور الدين السد أن هذا الاتجاه أو هذه الأسلوبية قد انصرفت إلى دراسة عنصر تجاهلته سائر المناهج النقدية الأخرى، وهو عنصر اللغة، إلاّ أن همها لم يكن البحث عن "نمط اللغة التي وردت في النص الأدبي، وإنما كان همها الكشف عن نمط الإبداع الفني كما تحقق دوات لغوية مخصوصة"3.

كما تطرق ريفاتير إلى عنصر الانز ح الذي يلفت انتباه القارئ كاستعمال استعارة أو لفظة غريبة موحية إلى شيء معين، على اعتبار أن طبيعة الانز ح تفترض وجود قاعدة يقاس عليها، ويمكن القول نه: "على الرغم من أن الأسلوبية البنيوية نشأت في كنف الدراسات الألسنية الحديثة، فإنها انفصلت عنها حين اتسعت دوائرها لتشمل النصوص الأدبية، التي تحتاج إلى قسط كبير من فلسفة الصوت علم الجمال"4.

خلاصة القول هو أن الأسلوبية البنيوية تسعى إلى دراسة العلاقات بين الوحدات اللغوية في الخطاب الأدبي، وتحاول الكشف عن المنابع الحقيقية للظاهرة الأسلوبية، حيث تهتم للغة وتعتبر الخطاب وسيلة تبليغية تواصلية، متخذة من اللغة وسيلة وأداة للتواصل.

هوامش المحاضرة:

1. عد ن بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص152.

2. أحمد درويش، الأسلوب والأسلوبية "مدخل في المصطلح وحقول البحث ومناهجه"، مجلة الفصول، المجلد5، ع1، 1 أكتوبر– ديسمبر 1984م، ص65.
3. نور الدين السد الاسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، ص 91.
4. – عد ن حسين قاسم، الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، الدار العربية، د ط، القاهرة، 2001م، ص103.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الرابعة

الأسلوبية الإحصائية (Stylistique statistique)

توالت نجاحات الأسلوبية نواعها ومنها الأسلوبية الإحصائية التي فرضت نفسها في الاحتكام إلى ثوابت العلمية النقدية من خلال التخلي عن الذوق الشخصي الذي يقوم على الحدس الخالص لصالح الحدس المنهجي الموّجه وذلك عن طريق الاعتماد على مقاييس محددة ذات دلالات علمية خالصة تساعد في حل الكثير من المشكلات الأدبية التي لم نكن نجد لها حلاّ عند الاتجاهات الأسلوبية الأخرى1.

ذلك أنها سلّطت الضوء على تعداد العناصر والظواهر الأسلوبية، فافترق الباحثون في قبول هذا الاتجاه بين مؤيد ومعارض، فرأى من يميل إلى الدقة العلمية هذا الاتجاه مطلبًا له واصطدم المعارض جزاء

كبيرة فيه تملؤها الأرقام الجبرية والجداول الإحصائية، فضلاً عن الاستعانة لحاسبات الآلية مما يضفي على لغة العمل الأدبي طابعًا غير مألوف.

وقد تعددّت آراء الباحثين في إمكانية الوصول إلى الملامح الأسلوبية الإحصائية للنص وكان من نتائج هذا التعدد نفور الكثير من الباحثين عن هذا الاتجاه منطلقين من صعوبة التعامل معه، حيث يقضي أن يدرس الباحثون فيه أصول علم الإحصاء أولا2.

نلاحظ أن هذا الاتجاه سار على غير الاتجاهات الأخرى فبدا كأنه اتجاه صارم يفرض إتباع قوانين وضوابط إحصائية لتعداد السمات الأسلوبية مما قد يستدعي ذلك إدراكا ما بقواعد علم الإحصاء فأدى إلى نفور اغلب الباحثين وتخطيه في دراستهم.

وقد حددّ أولريشبيوشل بعضًا مما يمكن أن يتوقف عنده إحصائيًا، فرآها تكمن في أطوال الألفاظ مقيسة بعدد المقاطع، وأطوال الجمل مقيسة بعدد الألفاظ، والبنى النحوية كصيغة المبني للمعلوم وصيغة المبني للمجهول3.

فهي تنطلق من فرضية إمكان الوصول إلى الملامح الأسلوبية للنص عن طريق الكم تقترح إبعاد الحدس لصالح القيم العددية، وتجتهد لتحقيق هذا الهدف بتعداد العناصر المعجمية في النص4.

فالملاحظ من دراسات المعاصرين في هذا المجال أن هذا الاتجاه اهتم لنظر إلى متوسط طول الكلمات والجمل أو العلاقات بينها، أو العلاقات بين النعوت والأسماء والأفعال ثم مقارنة هذه العلاقات الكمية مع مثيلاتها في نصوص أخرى.

وكلّما كانت المقاييس المعتمدة متنوعة كلما كانت الإجراءات الإحصائية دقيقة، وكلّما كان المتن المحلل واسعا، كلما كانت نتائج الإحصاء أكيدة. وكان من الآ ر الملموسة حاليًا لهذين الإجراءين تحسين

اللائحة اللسانية المستعملة من جهة، والاستعانة لحاسوب للتحكم في متون نصية ما تزال أكثر إ رة من جهة أخرى5.

هذا يعني أنَّ لا بد من توفر آليات حسابية علمية أكثر دقة خاصة لنسبة للنصوص الواسعة التي تتوفر على كم كبير من السمات الأسلوبية، للوصول إلى الهدف المنشود.

ولكن رغم هذا فيمكن لهذا الاتجاه أن يضعنا أمام إشكالية لأنه يحصر النص في دائرة ضيقة، فبعض الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع الأنظمة النحوية وحدها يحوّلون الأسلوبية إلى أسلوبية جافة لأنها حينئذٍ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لا يقوم بنفسه، ولا يؤدي وحده غاية ذات فائدة والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوي للقصيدة لا يحقق إيضاحا ولا إضاءة للنص المدروس، فلذا لا يمكننا إخضاع النص للأسلوبية الإحصائية وحدها6، لأن مثل هذه الإحصاءات على الرغم من أهميتها ودقتها إلا أنها لا تؤتي ثمارها إلا إذا وضعت في خدمة النص أو وُظفت مع غيرها من المناهج والاتجاهات للكشف عن ظواهر وخصائص فارقة7.

فقد حولت هذه الأسلوبية دراسة النص الأدبي إلى دراسة مادية لا تحقق نجاح الدراسة الأسلوبية في مختلف زوا ها فأصبحت بمثابة العلوم الر ضية وهذا لا يتناسب مع طبيعة العمل الأدبي والأدب عامة لأن الأدب يبحث في جوهر النص وليس في عدد الكلمات والألفاظ والجمل وربما قد نفيد من معطيات هذا الاتجاه في دراستنا ولكن لا يمكن الاعتماد عليه دون توظيف الاتجاهات الأخرى.

هذا ما يبين في آخر المطاف أن كل المدارس أو الاتجاهات التي عرفتها الأسلوبية جاءت بمعطيات مغايرة وكل منها كانت لها نظرتها الخاصة في عملية الدراسة، ولا يمكننا فرض اتجاه أسلوبي على آخر لأن ذلك يضعنا أمام إشكالية لأنه يحصر النص في دائرة ضيقة. وعليه فإن أي قراءة للنص يجب أن تقوم على توازن بين اتجاهات البحث الأسلوبي فكلاهما يكمل الآخر ويُعضده وأي نقص لأحد هذه الاتجاهات أو العناصر في عملية التحليل قد تفقد الدراسة الأسلوبية شرعيتها و لتالي عدم نجاح قراءة وفهم النص.

هوامش المحاضرة:

1- رامي علي أبو عايشة، اتجاهات الدرس الأسلوبي في مجلة فصول، دار ابن الجوزي، ط1، 2010، ص64

2- المرجع السابق، ص65.

3- أولريشبيوشل، الأسلوبية اللسانية، تر خالد محمود جمعة، مجلة نوافذ، العدد 13، جمادى الآخرة، 1421/ سبتمبر 2000م، ص 133.

4- هنريش بليث، البلاغة و الأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر محمد العمري، أفريقيا الشرق، د ط، الدار البيضاء (المغرب) 1999م، ص58.

5- المرجع نفسه، ص59.

6- فوزي عيسى، النص الشعري و آليات القراءة، دار المعرفة الجامعية، د ط، الإسكندرية (القاهرة) 2006م، ص10.

7- المرجع نفسه، ص11.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الخامسة

الأسلوبية النفسية (stylistique Génétique)

رائد هذا الاتجاه ليو سبتزرLeospetzer: وهي الأسلوبية الأدبية، أو الفردية، فقد أصبحت نظرية متكاملة على يد العالم النمساوي سبيتزر منذ ليفه لكتابه (اللسانيات واللغة التاريخية)، وقد أصّل فيه منهجه الأسلوبي، ومن ثم تبعه الكثير من العلماء. إن من أهم ما ركز عليه سبيتزر هو أن الدرس الأسلوبي يجب أن ينطلق من النص نفسه، بوصفه نتاجًا متكاملاً يدور حول محور، وهذا المحور هو روح

المؤلف. منطلقة – الدراسة الأسلوبية – من الوحدات اللغوية للنص، التي تكشف شخصية الكاتب ويبقى جوهر النص في روح مؤلفه لا في الظروف المادية الخارجية، ومن ثم لأجل كل هذا على النص الأدبي أن يمد بمعاييره الخاصة لتحليله1.

يعنى هذا الاتجاه لبحث في اللغة عن شخصية المؤلف، إذ جاء سبيتزر معادً للدراسات التي تركز على النص الأدبي كنص قائم بذاته بمعزل عن السياقات الخارجية ودور الكاتب، فهي لم تراعِ أن النص عبارة عن منتج يجب معرفة العوامل التي أدت إلى كتابته.

والعالم ليوسبتزر هو أول من صمّم بتأثير مباشر من كارل فوسلر تقريبًا، نقدًا مبنيًا على السمات الأسلوبية للعمل وكان ذلك في بداية هذا القرن، فسبتزر نفذّ نشاطه في ميادين عدّة خاصة في ميدان علم الدلالة، لكنه معروف أكثر كداعية إلى نظرية أصيلة في الأسلوبية2. وهذه الأخيرة تتخذ إحدى السمات اللغوية نقطة انطلاق لها ينضم سبيتزر إلى فوسلر في نقطة اشتراك أو رؤ مشتركة وهي أن السمة المميزة عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي، وأن كل انز ح عن القاعدة ضمن النظام اللغوي يعكس انز حًا في بعض الميادين الأخرى3.

أي أن ليوسبتزر قد أحدث تحولًا جوهرً في الإفادة من اللغة في دراسة النصوص الأدبية ودراسة الأسلوب الفردي للأديب من خلال اعتماده على الكشف عن ملمحة أو ملامح لغوية تشكل ظاهرة أسلوبية.

كل هذه التأكيدات أو الأطروحات تبين أنه بنى رؤيته هذه متأثرًا راء كارل فوسلر برغسون وكروس وفرويد وأفاد من دراسات فرويد في الاعتناء لجوانب السيكولوجية للمبدع وهو جانب مهم في دراسة العالم النفسي للمبدع4.

وتتجلى المبادئ التي قامت عليها الأسلوبية الأدبية (النفسية) في:

- النص الأدبي عتباره صياغة لغوية مقصودة لذاتها، هو مجال البحث الأسلوبي وليس أية فكرة خارج العمل الأدبي.
- الخطاب الأدبي هو نوع من النظام الشمسي الكاشف عن فكر المؤلف، لأن مبدأ التلاحم الروحي هو الجذر الروحي لكل تفاصيل العمل.
- السمات المميزة للعمل الأدبي هي عدول شخصي وهي وسيلة للكلام الخاص وابتعاد عن الكلام العام" وكل انحراف عن نموذج الكلام الجاري في الاستعمال ليس إلاّ تعبيرًا موازً للإ رة النفسية المنحرفة عن المألوف في حياتنا النفسية5.

اهتم سبيتزر لمبدع وتفرده في طريقة الكتابة، مما ينتج الخصوصية الأسلوبية عنده وعليه يكون النص كاشفًا عن شخصية صاحبه من خلال تحليل سماته الأسلوبية6 انطلاقًا من تفردها في الكتابة الإبداعية ومدى اختلافها عن الكتا ت الأخرى7، و لتالي يحاول ليوسبيتزر أن يحدث تلامسًا وتقارً بين الجانب النفسي والذات المنتجة وهي أقرب إلى السيرة الذاتية على كل الجوانب النفسية للكتاب، والاعتناء بظروف الكاتب ونفسيته8.

فهو يجمع بين الاتجاه النفسي والاتجاه الأسلوبي للوصول إلى مقصدية النص الأدبي.

وقد انطلق سبيتزر من جملة من الأسس تكشف منهجيته وخطواته التطبيقية للتحليل الأسلوبي، يمكن تلخيصها في خمسة نقاط:

- وجوب انطلاق الدراسة الأسلوبية من النص ذاته.
- معالجة النص تكشف عن شخصية مؤلفه.
- ضرورة التعاطف مع النص للدخول إلى عالمه.

- إقامة التحليل الأسلوبي على تحليل احد ملامح اللغة في النص الأدبي.
- السمة الأسلوبية المميزة تكون عبارة عن تفريغ أسلوبي فردي، أو هي طريقة خاصة في الكلام تنزاح عن الكلام العادي9.

هذه الأسس تبين لنا مدى تركيز الأسلوبية النفسية ورائدها سبيتزر على الإحاطة بكل جوانب النص الأدبي انطلاقا من النص ذاته بتحليل ملامحه الأسلوبية والكشف عن طريقة الكاتب الخاصة في الكتابة.

وكان لا بد أن يكون لكل منهج أو نظرية نقدية ضوابط وأفكار ورؤى انطلقت منها و ثرت بها. ويبدو أن سبيتزر ثر مباشرة بـ schuchardt وهو من علماء اللغة الذين عارضوا بشدّة مفهوم "الحتمية الآلية" وأصحابه يقرنون وحدة الأسباب بوحدة التغيرات لأنهم يدرسون اللغة مفصولة عن تحققها ومفصولة خاصة عن حاملها، بينما كان سوشار يدافع بشدة عن مفهوم المبرر Motivation والقوة المحركة الكامنة وراء كل تمظهر، مما دفعه إلى الاهتمام أساسًا لتعبير، عتباره حدً صادرًا عن قوة دافعة، كما اهتم بمقاصد المتكلمين من كلامهم لأن اللغة لا تنفصل وظيفيًا عن ظروف انجازها وإن كان لا يرفض القول بوجود قوانين لغوية صارمة10.

نلاحظ أن هذا العالم حنا في نفس مذهب ليوسبيتزر وأقر ن الملامح الأسلوبية لكل نص خاصة بصاحبه وهي تختلف من نص إلى آخر، ذلك أنها صادرة عن أفكار محركة ونفس معبّرة و لتالي لا يمكن فصلها عن اللغة.

وكان "ماروزو" من أكثر تلاميذ شارل لي جرأة على تجاوزه، وكان أوّل ما بدأ به البحث عن تعريف للغة يعكس مشاغله في دراسة الأسلوب، يقول في التعريف:

"إن اللغة هي جملة الوسائل التعبيرية المتوفرة للمتكلّم ليُصيغ ما يريد أن يقول".

ثم يدقق التعريف مضيقًا: "إنها ذلك الثبت لإمكا ت وذلك الرصيد المشترك الموضوع على ذمة المتكلمين وهم يُسَخرونه لحاجاتهم في التعبير ختيار ما يناسبهم، والأسلوب في ممارسة الاختيار بحسب ما تجوزه قوانين اللغة11.

نستنتج من خلال التعريفين أن ماروزو تبنى ما جاء به لي حول مفهوم القيمة التعبيرية وتجاوز ذلك إلى القيمة الفردية، أي أنه انتقل من مستوى اللغة إلى مستوى الكلام، فليس الحديث هنا مركّزًا على العناصر العاطفية الكامنة في اللغة كما كان عند لي، وإنما أصبح موضوعه الكاتب أو الشخص الفردي ككل.

وقد رأى بعض الباحثين الدارسين الغربيين أن الهزة القوية لبعض قواعد الأسلوب جاءت على ما نشره جورج بوفون (1707، 1788) في مقال له بعنوان (مقال في الأسلوب) والذي انتهى فيه إلى "أن الأسلوب هو الرجل" إذ أن الأفكار وحدها هي أساس الأسلوب والأسلوب ليس سوى النظام و الحركة التي تجعلها الأفكار12.

معنى ذلك أن أسلوب الكاتب يعكس شخصيته وملامح تفكيره وما يدور في ذهنه (قل لي ماذا تكتب أقل لك من أنت).

إن الخطاب الذي ألقاه بوفون في المجمع العلمي الفرنسي، يوم استقباله فيه في 25 أغسطس عرض فيه أهم نقاط مقالته:

1) الأسلوب هو الإنسان نفسه، كما يقول لأن المعارف والمكتسبات أشياء خارجة عن الشخص، ولا يمكن أن تنفصل عن الكتا ت بسهولة.

وآنئذٍ، لتالي يمكن أن تعالجها أيدٍ أكثر مهارة... في حين أن (الأسلوب) شيء شخصي، لا يمكن رفعه عن صاحبه وإلاّ فسد و تبدد.

2) الأسلوب هو النظام والحركة اللذان نضعهما في الأفكار؛ لأن الأفكار في نظر بوفون buffon مادة للأسلوب، ووحدها لا تؤلف الأسلوب13.

3) الخطة هي قاعدة الأسلوب، فهي تمسكه وتوجهه وتضبط حركته، وتخضعه لقوانين معينة.

وذلك أنه عندما تكون للأديب (خطة) فإنه يدرك اللحظة التي يجب أن يبدأ منها فتنساب أفكاره بسهولة، ويكون أسلوبه طبيعيًا، جذاً ...والعكس لعكس14.

نستخلص من هذه النقاط الأساسية أن الأسلوب ما هو إلا قالب لغوي يعبّر عن أفكار ورؤى وأحاسيس معينة، ولكل أديب الحرية والخصوصية في كيفية صياغة أسلوبه وتنميق العبارات فإما أن يجيد وإما أن يفشل.

إذن تبقى شخصية الكاتب هي المحور الأساسي والنواة التي تتشكل حولها سمات تتآلف وتتزاوح فيما بينها لإبراز وحدة أسلوب الكاتب أو الفنان، والتي تعتمد تعميق الدلالة من أجل التعبير عن المنهجية والطريقة التي تتم من خلالها تهيئة الدلالات التي يستطيع الكاتب أو المؤلف الاعتماد عليها لدعم طروحاته الجمالية15.

والمحلل الأسلوبي يتأمل هذه السمات وطريقة استخدام اللغة، ليجمع من الجزئيات والتفاصيل ما يمكن الخروج به من تعميمات تحليلية تدل على طبيعة أسلوب الفنان أو الكاتب أو الشاعر، ويمكن أن يتم هذا التحليل وفق مستو ت التحليل الأسلوبي من الناحية العملية وهي المستوى الصوتي، المستوى التركيبي، المستوى الدلالي16.

ويكون تحليل هذه المستو ت سيكولوجيًا عمومًا، هدفه كما ذكر تفسير الكيان الباطني للعمل نفسه ومعرفة مقصد المؤلف من خلال كتا ته17.

أي كما ذكر سابقًا أن الدارس الأسلوبي حسب سبيتزر ينبغي أن ينطلق من النص بتحليل الوحدات اللغوية وما يمكن أن تضمره من ملامح أسلوبية توحي إلى وضع معيّن أو حالة نفسية ما للكاتب. وهذه الحالة النفسية بدورها هي الأخرى الكشف عن طبيعة العمل الإبداعي.

إن مجال دراسة الأسلوبية الفردية يتمحور حول الأساليب الفردية في النصوص الأدبية؛ فهي تسعى من خلال ذلك للكشف عن نفسية الكاتب وميولاته ونزعاته والظروف والأسباب التي أدت به إلى إنتاج عمله الأدبي وإنها تؤكد أن نفسية المؤلف هي من تتحكم في قدرة وجودة إبداعاته و لتالي لا يمكننا فهم مقصدية العمل الأدبي إلا بفهم مقصدية المبدع.

ويمكن إجمال ما تذهب إليه الأسلوبية النفسية أو الفردية فيما يلي:

- النظر إلى الأسلوب من زاوية المنشئ، فالأسلوب صورة لصاحبه.
- الأعمال الأدبية تعبّر عن شخصية منتجيها، فهي بمثابة مرآة عاكسة لأفكاره وتطلعاته ورؤاه.
- اللغة هي الشكل والأسلوب هو الروح.
- وجود علاقة بين العالم النفسي للشخص واختياره لسياق لغوي معين، ذلك أن الكاتب يختار من الألفاظ ما يناسبه للتعبير عن احتياجاته.
- الأسلوب ما هو إلا تفريغ نفسي، يصوغه الكاتب بما يلائم شخصيته وحالته النفسية والسيكولوجية.
- التعبير الفردي وليد مناخ نفسي وفكري معيّن، لذا فهو ميزة خاصة لكل فرد نتيجة لتغير واختلاف المواقف الفكرية والوجدانية للأشخاص.

هوامش المحاضرة:

1. – عبد الكريم حسين السعداوي، البنى الأسلوبية في مقطوعة لحسب الشيخ جعفر، مجلة كلية التربية الأساسية للعلوم التربوية و الإنسانية، العدد 34، جامعة بل، 2017، ص544–545.
2. – ينظر بيير جيرو، الأسلوبية، تر منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، د ط، حلب، د ت، ص76.
3. – المرجع السابق، ص81.
4. – موسى سامح ر بعة، الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص11.
5. – المرجع نفسه، ص 109.
6. – حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة وتطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر، ط1، عمان، 2016م، ص18.
7. – عد ن بن ذريل، اللغة والأسلوب، ص 155.
8. – المرجع السابق، ص 155
9. محمد بن يحيى، السمات الأسلوبية في الخطاب الشعري، ص 16.
10. حمادي صمود، الوجه و القفا في تلازم التراث والحداثة، ص 107.
11. المرجع نفسه، ص 109.
12. حميد آدم ثويني، فن الأسلوب دراسة و تطبيق عبر العصور الأدبية، دار صفاء للنشر، ط1، عمان، 2016م، ص 18.
13. عد ن بن ذريل، اللغة و الأسلوب، ص 155.
14. المرجع السابق، ص 155.
15. أحمد عباس علي، المعالجات الأسلوبية والتقنيات في الرسم التكعيبي وأثرها في فنون الحداثة، دار الرضوان للنشر والتوزيع، ط1، عمان، 2013م، ص 43.
16. أماني سليمان داوود، الأسلوبية والصوفية في شعر الحسين بن منصور الحلاج، مجدلاوي، عمان، الأردن، 2002م، ص 28.
17. غراهام هاف، الأسلوب و الأسلوبية، تر كاظم سعد الدين، دار آفاق عربية، د ط، العراق، كانون الثاني، 1985م، ص 28.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة السادسة

الأسلوبية التوزيعية (Stylistique distributive)

شهدت الدراسات اللغوية في الولا ت المتحدة الأمريكية تطورا سار مواز لتقدم الدراسات الأنتروبولوجية، حيث اهتم علماء الأنتروبولوجيا بدراسة بعض قبائل الهنود الحمر مريكا فوجدوا أنفسهم يدرسون لغات جديدة، لأن اللغة الهندوأوروبية لا تملك ترا مكتو وغير كافية للوصف والتفسير، فسعوا للبحث عن أدوات للتحليل الوصفي1.

لقد هيأ فرانز بواز FRANZ BOAS وإدوارد سابيرEDWARD SAPIR وليو رد بلومفيلدLEONARD BLLOOM FIELD المسار للسانيات الأمريكية وكان بواز أكبرهم سنا وأستاذا لعدد من اللغويين أهمهم سابير وبلومفيلد2.

1-فرانز بواز:

يعد فرانز بواز مؤسسا لعلم اللغة في أمريكا، حيث اهتم بدراسة اللغة المنطوقة وتعامل مع لغات تختلف في بنيتها عن اللغة الهندية الأوروبية التي تدرس وفق المنهج التاريخي وقد استنتج أن البنية اللغوية هي التي تفرض المنهج المناسب للتحليل، وانطلاقا من كتابه الذي اهتم فيه بدراسة اللغات الهندية الأمريكية اعتبره بلومفيلد المعلم الأول للغويين في أمريكا3.

توصل "بواز" في كتابه إلى ثلاث نتائج عامة، تشمل كل اللغات ولا تقتصر على اللغة الهندية فحسب وهي كالآتي:

1-عدد الوحدات التي تبنى عليها اللغة محدد في كل اللغات.

2-عدد الفصائل النحوية محدد في كل اللغات.

3-يمكن أن تتشابه لغات غير متقاربة، نتيجة للتجاور الإقليمي إذا دام مدة طويلة4.

2-إدوارد سابير:

درس "سابير" اللغة والأدب وبحث في العلاقات الرابطة بينهما وأولى أهمية خاصة للدراسات اللغوية، فدرس كل الأسر اللغوية الكبرى تقريبا، واهتم لعلاقات الرابطة بين اللغة وحامليها، وهو ما يعرف " بعلم اللغة العرقي"5.

يعرف سابير اللغة كالآتي: "إن اللغة وسيلة لا غريزية خاصة لإنسان يستعملها لإيصال الأفكار والمشاعر والرغبات عبر رموز يؤديها بصورة اختيارية وقصدية"6.

يميز "سابير" بين الفونيتيك والفونولوجيا حيث يعرف الفونولوجيا على أنها تعكس الجانب الوظيفي، جزئيا وكليا، داخل التركيب أما الفونيتيك فيصفه وصفا منظما بتحديده لعناصره وقيمها اللغوية7.

3-ليونارد بلومفيلد:

أما النزعة التي سادت اللغو ت الأمريكية منذ **1930** حتى **1950** فهي النزعة التوزيعية التي تزعمها "ليو رد بلومفيلد" مؤلف كتاب "اللغة".

لقد كان بلومفيلد على إطلاع واسع لتطورات اللسانية الأوربية إلا أنه لم يتبناها ورغم ثره بعلماء النفس الأوروبيين، وعلماء الاجتماع إلا أننا نجده على اتصال لمذهب السلوكي الأمريكي، الذي ينص على أن أي سلوك هو استجابة لمثير خارجي، وسلوك المرء يعكس نفسيته التي تشكلها البيئة8.

اللغة عند بلومفيلد سلوك فيزيولوجي لمثيرات خارجية وأصعب مرحلة في الدراسات اللسانية هي تلك التي تعتبر اللغة أحد أشكال السلوك الفيزيولوجي9. وحتى يوضح مفهومه لها جاء بمثاله المشهور عن جاك وجيل، حيث افترض أن جاك وجيل يسيران في الطريق فرأت جيل تفاحة، وهي جائعة، فطلبت من جاك إحضارها لها صدارها أصوا ، استجاب جاك وقفز فوق السور، وتسلق الشجرة، وقطف التفاحة وأحضرها لجيل فأكلتها.

وهذه القصة حسب بلومفيلد تتكون من ثلاث مراحل:

1- أحداث عملية سابقة لعملية الكلام

2- العملية الكلامية

3- أحداث عملية لاحقة لعملية الكلام10.

S ⟶ r.....s ⟶ R

إن المثير (S) يعادل الأحداث العملية السابقة للحدث الكلامي، وإن الاستجابة (R) تعادل الأحداث العملية التابعة للحدث الكلامي، ويدل الحرف (r) على الاستجابة البديلة، والحرف (s) على المثير البديل.

وفي رأي بلومفيلد، شعور جيل لجوع يعني أن بعض عضلاتها كانت تتقلص وأن بعض السوائل كانت تفرز على مستوى المعدة، وأن رؤيتها لتفاحة يعني أن موجات ضوئية انعكست من التفاحة على عينيها، فالشعور لجوع ورؤية التفاحة يمثلان المثير (S) أما الاستجابة المباشرة للمثير فهي أن تتسلق جيل الشجرة، و تي لتفاحة لنفسها (R)، ولكنها بدلا من ذلك تقوم ستجابة بديلة (r) على شكل سلسلة معينة من الأصوات عضائها الصوتية، وهذه الأصوات تقوم بدور المثير البديل (s) لنسبة لـ (جاك) جاعلة إ ه يتصرف كما لو كان هو نفسه جائعا ثم رأى التفاحة11.

التحليل إلى مؤلفات مباشرة:

يمثل التحليل التركيبي التوزيعي أولى المحاولات لوصف البنية التركيبية وصفا بنيو ما.

يعتمد التوزيعيون في تحليل البنية التركيبية على نظام (التحليل إلى مؤلفات)، أين يتم تفكيك بنية الجملة على أساس أنها مؤلفة من طبقات من مكو ت الجملة بعضها أكبر من بعضها الآخر، إلى أن يتمّ تحليلها إلى عناصرها الأولية من المورفيمات، لكون المورفام وحدة دنيا تفيد دلالة يبرزها التحليل.

إنّ مصطلح مؤلف يُطلق في اللسانيات التوزيعية على كلّ مورفام، أو ركن كلامي الذي يمكن له أن يدرج ضمن بناء أكبر. وتنقسم مؤلفات الكلام إلى قسمين.

أحدهما: المؤلفات المباشرة، وهي مكو ت الجملة القابلة للتحليل إلى مؤلفات أصغر.

والآخر: المؤلفات النهائية، وهي المؤلفات غير القابلة للتحليل إلى مؤلفات أصغر.

نموذج عن التحليل التوزيعي:

أتتكم فالية الأفاعي

تتكون هذه الجملة من مؤلفين مباشرين

(أتتكم) 1 (فالية الأفاعي) 2

والمؤلفان 1 و2 يمكن لنا تحليلهما إلى مؤلفين أيضا

(أتت) 3 (كم) 4

(فالية)5 (الأفاعي) 6

والمؤلف 3 يمكن لنا تحليله إلى مؤلفين:

(أتى)7 (ت) 8

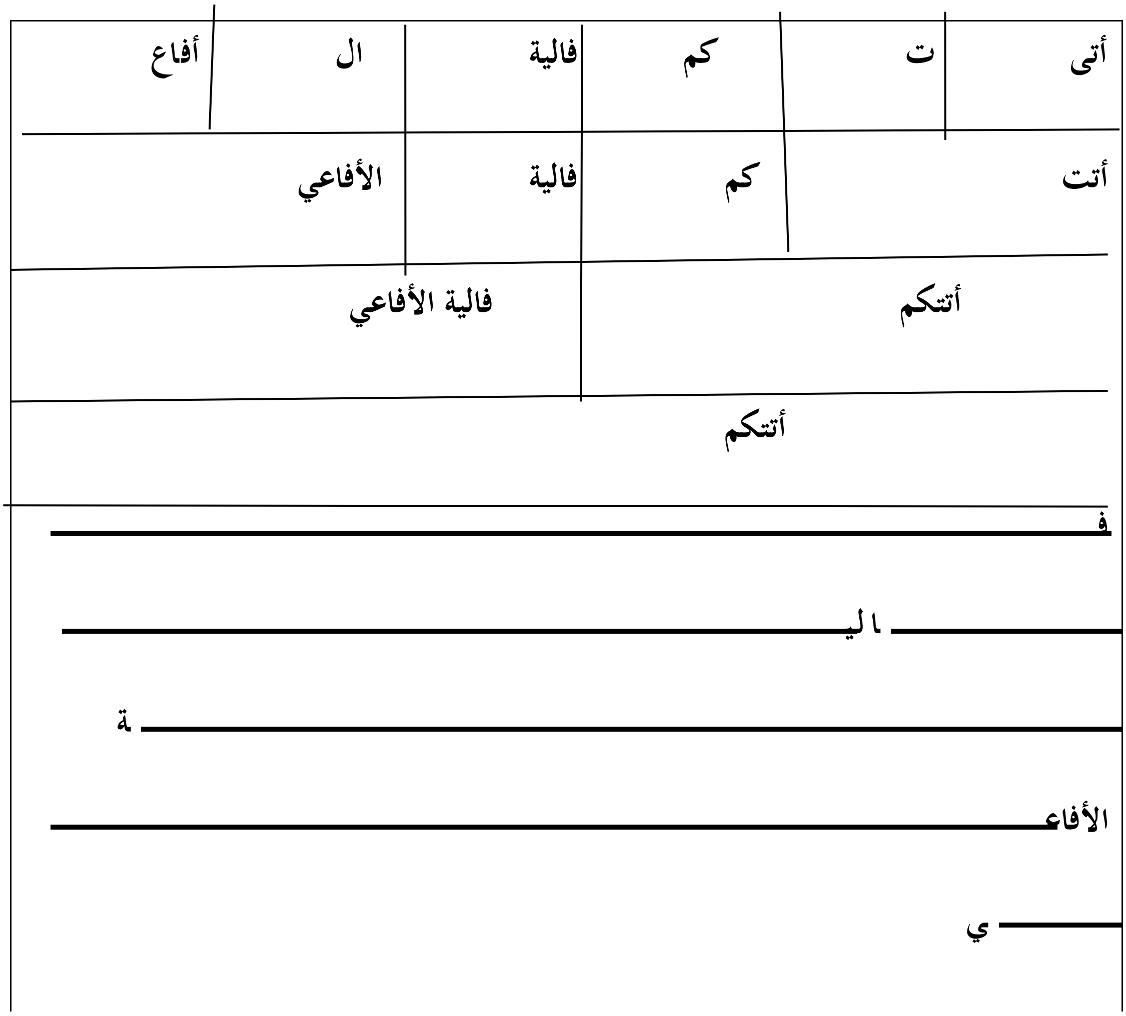
والمؤلف 6 يمكن لنا تحليله إلى مؤلفين:

(ال) 9 (أفاعي) 10

إنّ أدنى مل في هذا التحليل، يهدي إلى أنّ الجملة العربية (أنموذج التحليل) تتكون من عشرة مؤلفات يمكن لنا تصنيفها وفق التتابع التالي:

- **المؤلفات 1ــ 2ــ 3ــ 6 مؤلفات مباشرة، أي أنها قابلة للتحليل إلى مؤلفات أصغر.**
- **المؤلفات 4ــ 5ــ 7ــ 8ــ 9ــ 10 مؤلفات نهائية، أي أنها غير قابلة للتحليل إلى مؤلفات أصغر منها ذات دلالة. ويمكن لها حينئذ أن تُدرج ضمن بناء أكبر.**

وتعميقا لذلك نمثل لهذه الجملة بوساطة ما يسمى عند التوزيعيين بصندوق هوكات.



التمثيل التوزيعي للجملة حسب صندوق هوكات تمثيل تصاعدي يبدأ من حيث أن ينتهي التحليل إلى مؤلفات، ونهاية التحليل لنسبة لصندوق هوكات هي الجملة بوصفها وحدة لسانية قابلة للتحليل إلى شطرين أساسيين يُنعتان على التوالي بركن فعلي وركن إسمي، أو مسند ومسند إليه.

خـلاصـة المحـاضـرة:

وضعت البنيوية الأمريكية حدا للمعيارية التي سيطرت على الدرس اللغوي، وبلورت المنهج الوصفي للغة، فدرست المادة اللغوية في حد ذاتها ومن أجل ذاتها، مع إلغاء ما هو ريخي معياري وذاتي. كما أقصت المعنى.

هوامش المحاضرة:

1. إبراهيم زكر ء مشكلة البينية، مكتبة مصر، القاهرة 1976، ص 53.
2. شرق الدين الراجعي وسامي عياد حنا، مبادئ علم اللسانيات الحديث، دار المعرفة الجامعية 2003 ص52.
3. ذهبية حمو الحاج: لسانيات التلفظ وتداولية الخطاب ص 60.
4. بريجيته رتشت، مناهج علم اللغة من هارمانباول حتى نعوم تشومسكي ترجمة سعيد حسن بحيري ص 202..
5. المرجع نفسه الصفحة نفسها.
6. ميشال زكر ء بحوث السنية عربية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع بيروت ط1 ، 1992، ص67.
7. عبد القادر عبد الجليل، علم اللسانيات الحديثة، ص 255.
8. عالم الفكر، المجلد السادس والعشرون، العدد الثاني، ص 244.
9. مازن الوعر: قضا أساسية في علم اللغة الحديث، ص 69.
10. حلمي خليل، العربية وعلم اللغة البنيوي، دراسة في الفكر اللغوي العربي الحديث، ص 122–123.
11. أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ص 195–196.

المحاضرة السابعة

محددات(مقولات) الأسلوب في الأسلوبية

تتحدد مقولات الأسلوبية في ثلاثة عناصر: الاختيار_ التركيب_ الانز ح.

أ- الاختيار:

إن لغة النص الأدبي هي لغة مميزة، وهدا التمييز يبين لنا أن الكاتب أو الشاعر قد اختار من المعجم اللغوي الضخم مجموعة من الكلمات حتى يستطيع تكوين رسالته وإحداثه الأثر المرجو منها و لتالي التواصل مع المتلقي، فلغة النص الإبداعي الأدبي هي لغة مختارة بعناية ودقة، ولهدا أجمع الباحثون على أن الكتابة أو النظم قوامها اختيار المعجم الخاص لإحداث الأثر الفني، ومن ذلك ما قاله جوزيف شريم"إن الكتابة إجمالا والكتابة الشعرية خاصة هي نوع من= الاختيار=، يقوم به الشاعر على مستوى كل بيت من أبيات قصيدته"1. وأثبت تشومسكي ذلك بقوله": الجمل تولد عن طريق سلسلة من الاختيارات للكلمات داخل الجملة"2، وهو صاحب النحو التوليدي (أو التحويلي)، والذي يسمح بتوليد جملة من البدائل الأسلوبية والكلمات حتى تمكن الكاتب أ الشاعر من فرصة إيجاد خيارات واسعة في استعمال اللغة، وهذا أيضا ما كرره رجاء عيد بقوله: "كانت قناعة البنيويين أن المتكلم ينتقي خطابه على حسب اختياره من تلك الطاقة المختزنة في الذاكرة: اللغة، وفيها يكون انتقاؤه لما يناسبه"، وعليه فالأسلوب هو دراسة تلك الاختلافات، وتحليل أنماط التباينات.

ب- التركيب:

إن تركيب النص الإبداعي خاصة حين ثورته على النمط النحوي المعتاد الذي يحترم قوانين النحو، وتكوينه لتركيب جديد غير مألوف لدى الملتقي هو الذي يبعث الدهشة والتوتر، ومن هنا كانت الأسلوبية

متتبعة له محاولة طرح السؤال " لماذا؟ "، والإجابة عن هذا السؤال والتوصل إلى فهم التركيب الطارئ لهو بحق السبيل إلى فهم العمل الأدبي والوقوف على فنيته وإبداعيته، ف: جون كوهين يرى نه: "لا يتحقق الشعر إلا بقدر مل اللغة وإعادة خلقها مع كل خطوة. وهذا يفترض تكسير الهياكل الثابتة للغة وقواعد النحو"3، لأن "لكل أديب طريقة خاصة في استخدام الكلمة وتركيب الجملة من حيث النحو البلاغي... يجب أن ندرك التركيب= التشكيل= اللغوي هو المادة الحقيقية المشكلة لفن الأدب، لهذا ينبغي بذل جهد كبير في التعرّف على كيفية استخدام الأديب للغة، خاصة إذا علمنا أن واحدا من الشعراء الكبار وهو ملارميه "عرّف نفسه لعبارة العجيبة= أ مركب" =، وقد اعتنى قدماء علماء العرب بفكرة أهمية التركيب فهذا عبد القاهر الجرجاني يقول: "الكلام لا يستقيم ولا تحصل منافعه التي هي الدلالات على المقاصد إلا بمراعاة أحكام النحو فيه من الإعراب والترتيب الخاص"4، الأمر الذي دفع ب: مصطفى صف إلى التصريح نه(عبد القاهر"حرض الباحثين على أن يعيدوا قراءة الشعر العربي في ضوء فكرة تنظيم الكلمات. "ولا سبيل إذن من أجل الوقوف على أدبية الأدب إلا النظر في كيفية تشكيله وهندسته.

ج- الانزياح:

يُعرّف الانز ح اصطلاحا نه ابتعاد الخطاب عن النسق الأصل؛ أي خروج أصوات الخطاب / الكلام أو تراكيبه أو دلالاته أو تعابيره أو رؤاه أو تشكيلاته أو صياغاته.. أو بعضٍ ذلك أو كلّه معا عن القاعدة الأصل في عُرف علماء اللغة سواء في النص ذاته أم في نص معيار يُقاس إليه النص المدروس5، فقد أوجدت اللغة "العديد من الاقترا ت بين العناصر اللغوية يُمثّل الخروج عنها كسرا عن المألوف"6. يُمَكّن الخطاب من "أدبيته ويُحقق للمتلقي متعة وفائدة"7.

تتعدّد أشكال الانز ح من "انز ح في التبليغ، وانز ح في التلميح، أو الحذف، أو التضمين، هيك عن الانز حات في المستوى الصرفي والدلالي والتركيبي والصوتي".

وبين مصطفى صف أن: "الاستعارة انحراف عن الأسلوب الواضح الدقيق. "فالانحراف إذن هو الخروج عن المألوف المعتاد في الكلام العادي بين الأفراد في المجتمع، والاتجاه نحو صيغة كلامية تبعث الإيحاء وتحث على التأويل، و لتالي خلق التوتر والاستغراق في حالة التأثر ومحاولة الشرح، أو كما يسميه بعض الباحثين ب": مواطن الخروج على المستوى العام الذي عليه الاستعمال العادي للغة"8.

ولإضاءة مفهومه للانحراف عن السياق يورد ريفاتير مصطلحين هامين و هما: الارتداد والتناص، ويعني تلك الوقائع الأسلوبية التي سبق للقارئ اكتشاف قيمها ثم لا تلبث أن تعدل معانيها خرى بناء على أن ما يكتشفه القارئ وهو ماض في قراءته، وكا يعني لتناص ذلك الأثر الذي ينشأ عم تراكم عدد من المسالك الأسلوبية لتحدث قوة تعبيرية لافتة، والتي يعدها مثالا للوعي البالغ ستعمال اللغة.

وهنا يطرح برنرد شبلنرن بعض الأسئلة الوجيهة مثل: على أي مستوى لغوي ينبغي أن تكون الانحرافات ممكنة؟ كيف يتحدد مستوى المعيار الذي ينحرف عنه النص أي: عن أي شيء بدقة ينحرف النص؟

لا بد أنها أسئلة مهمة خاصة إذا أدرجنا الفعل التواصلي بين فالأديب يهدف من رسالته إلى ملاقاة القارئ وإشراكه معه في الشرح والتحليل، فماذا يحدث إذا تعمق الانز ح كثيرا وأدى إلى غموض الرسالة؟، وهذا ممكن لأن القارئ قد لا يكون قادرا على فك الشفرة والإمساك لدلالة، وهذا الإشكال يطرحه أحد الباحثين بقوله أن "الانز ح يؤدي إلى غموض الرسالة، وإضعاف بنيتها وهذا يعني أنه كلما عمد الشاعر إلى تعميق الانز ح ازداد انفصاله عن الجمهور"، وقد حدث مثل هذا من قبل، ف"الشاعر الانجليزي= كيتس= يوم كتب إلى أخيه رسالة في 18 شباط1819، لام السذج الذين خذون الكلمة بمعناها الحرفي دون بعد في خلفياتها"، ولعل هذا ما يسميه أتباع فيتغنشتاين "التشنجات العقلية التي تنشأ عن المتاهات التي تخلقها اللغة"9، فالانز حات العميقة تخلق متاهات للعقل، وتجعله يسير في دوامة حلزونية لا متناهية تعيق فهمه للنص الأدبي.

إن "الانز ح هو وسيلة الشاعر إلى خلق لغة شعرية داخل لغة النثر ووظيفة خلق الإيحاء"،لكن يبقى السؤال جوهر :إلى أي حد يمكن أن يستمر الانز ح؟ وهل وظيفة خلق الإيحاء مبرر كاف لمراوغة القارئ والابتعاد عن شريحة كبيرة من القراءة، مادام أن هدف الأدب حسب البعض هو تبليغ الرسالة وبناء فعل التواصل؟ إنه سؤال نضعه هنا على أمل الإجابة عليه في المستقبل.

وتتخذ الأسلوبية من الخطاب الأدبي عامة مادة وغاية لها. يقول الباحث اللبناني بسام بركة": إن الأسلوبية تحليل لخطاب من نوع خاص، فهي وإن كانت تعتمد على قاعدة نظرية (لسانية أو سيمائية أو براغماتية)، فإنها أولا وأخيرا تطبيق يمارس على مادة هي الخطاب الأدبي. "وهي لا تقف عند حدود سطح النسج الأدبي، بل إنها "لا تلبث بعد ذلك أن تختلط لنص ذاته عبر عمليات التفسير وشرح الوظيفة الجمالية للأسلوب لتجاوز السطح اللغوي ومحاولة تعمق دينامية الكتابة الإبداعية في تولدها من جانب وقيامها بوظائفها الجمالية من جانب آخر".

هوامش المحاضرة:

1. جوزيف ميشال شريم، الهندسة الصوتية في القصيدة المعاصرة، مجلة علم الفكر، مج 22، العدد 403، ص117.
2. تشومسكي نعوم، نظرية تشومسكي اللغوية، جون ليونز، ترجمة وتعليق حلمي خليل، ص 106، 107.
3. كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ص176.
4. الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، عبد الحميد الهنداوي، 2012. ص58.

5. عبد إبراهيم، الاتّجاهات الأسلوبية في النقد العربي المعاصر، رسالة مقدمة تحت إشراف الأستاذ الدكتور إبراهيم السعافين، كلية الدراسات العليا في الجامعة الأردنية، عمان، 1994. ص91.
6. محمد خير الدين، مقامات بديع الزمان الهمذاني– دراسة أسلوبية، رسالة ماجيستير، الجامعة الأردنية، عمان، 1996م. ص155.
7. السد، نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، ج1، ص155.
8. مصطفى صف، نظرية المعنى في النقد العربي، بيروت: دار الأندلس، ص167.
9 – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس (د ط)، 1977م، ص 85.

جامعة مصطفى اسطمبولي — قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس — مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الثامنة

الظواهر الأسلوبية (الإنزياح والمفارقة)

1. المفارقة:

تعريفها:

"المفارقة (L'ironie) مصطلح من المصطلحات التي تتردد بكثرة في النّقد العربي المعاصر، وهو مفهوم حيّ تتجاذبه مقار ت مختلفة أشدّ الاختلاف بين علم الاجتماع والفلسفة والأدب، فقد يجد فيها عالم الاجتماع تجليا من تجليات العلاقات الاجتماعية بين الأفراد، ويجد فيها الفيلسوف شكلا من

أشكال الوعي والجدل الصاعد .فالمفارقة من المفاهيم المعرفية التي تغري حقولا معرفية مختلفة، إذ تكاد لا تستثني نشاطا إبداعيا تيه الإنسان.

وتتشكل المفارقة في مظاهر شّتى ترتبط لحياة والمجتمع، ومن ثم تنعكس صورها في الأدب، وتتمّثل في أوجه الّتناقض والّتضاد في علاقات وأطراف يجب أن تكون متوافقة، وكذلك فيما يظهر لنا عكس حقيقته، حيث نرى العبث في الجدّ، والزيف في الحقيقة، ولهذا تّتصل المفارقة في كثير من صورها لّتهكم والسخرية والدّهشة والألم والإحساس لفجيعة والمأساة.

تبنى المفارقة على أساس أنّ ما نسّلم به وما نقبله هو أمر لا يجب أن نسّلم به من وجهة نظر موضوعية. فهي تقوم على استنكار الاختلاف والّتفاوت بين أوضاع كان من شأنها أن تّتفق وتتماثل، أو بتعبير مقابل تقوم على افتراض ضرورة الاتفاق في واقعة الاختلاف.

تمّثل المفارقة آلية من آليات تحليل النص الأدبي.

ترجمة لمصطلح المفارقة:

إنّ لفظ "المفارقة"ترجمة للفظ"Ironie" الفرنسي، ولفظ "Irony"[1] الإنجليزي عتبارها أكثر الترجمات قر من مفهوم المصطلح، مقارنة بغيرها من الترجمات، كالسخرية والتهكم والتناقض والّتباعد الساخر والمفارقة الساخرة. لإضافة إلى كون ترجمة المصطلح "Ironie" لمفارقة أكثر الترجمات تداولا بين الباحثين والّنقاد العرب المعاصرين.

نماذج للمفارقة في المثل العربي:

ومادة المفارقة في مدونة مجمع الأمثال للميداني– على سبيل المثال –مادة غزيرة تضاهي المادة الموجودة في الشعر العربي المعاصر، لكن العقبة الرئيسة أمام دراسة من هذا النوع تكمن في انعدام الدراسات التطبيقية حول المفارقة المثلية،هذا لرّغم من أنّ نصوص الأمثال العربية تجعل من خطاب المفارقة وسيطا بين مبدعها ومتلقيها. فوظيفة المثل نقل خطاب المفارقة، لذلك فهو يتوسل الخطاب داخل النص عبر أقنية مختلفة، تعدّ المفارقة إحدى تلك الأقنية الهامة، حيث يستخدم المثل الألفاظ استخداما خاصا ومكثّفا َعن وعي بمقصدية هذا التكثيف، مفترضا وجود متلقّ يستطيع الوقوف على كثافة تلك الألفاظ ومدلولاتها المفارِقة في سياقاتها، ممّا جعل المفارقة تتجلى بشكل واضح في نصوص الأمثال العربية وقصصها على حدّ سواء، وقد اتخذت السياقات من (اللغة/الألفاظ)عبر تشكلاتها المختلفة مادًة لها في صنع المفارقة.

تقوم بنية المفارقة على اجتماع عناصر ثنائية متضادة لا يُتوقّع لها أن تجتمع في سياق واحد، أو موقف واحد، فقد نرى من الأفعال والأقوال ما يبيّن تجاهل العالم، وتعالم الجاهل، وانخداع الماكر وما إلى ذلك من المظاهر التي تحمل في اجتماعها وبين طياتها ذلك العنصر الذي يقوم على المفارقة.

ورغم أَن القليل منَّا على استعداد لِتقبّل لغة المثل العربي القديم على أساس أنّها لغة مفارِقة – ذلك أن المثل في أساسه يقوم على فكرة المشابهة لا المخالفة، فكيف به يبنى على المفارقة- إلاّ أَن ثَمّة معنى لا تكون فيه إلاّ المفارقة لغة مناسبة للمثل لا مفر له منها، ولا محيص له عنها. وإذا كان العلم هو الذي تحتاج الحقيقة فيه إلى لغة بريئة من كلّ أثر للمفارقة، فإن المثل هو الذي لا يَتوصل إلى أثره – في أغلب الأحيان –إلاّ عن طريق خطاب المفارقة، هذا لرغم من الوظيفة التربوية الإصلاحية التي يتميّز بها المثل، والتي قد تتطلب شيئا من الوضوح والمباشرة(Corrective).

فإذا كانت لغة العلم لغة مباشرة أحادية الدلالة، فإن لغة الأدب لا ترضى قلّ من انفصال حاسم قد ينأى لّلغة تماما عن التبعية للمعنى، بل قد يصل بها الأمر إلى أن تكون نقيضا مباشرا له.2 ومن طبيعة هذه اللّغة تنبعث صور المفارقة والتي هي أيضا نتاج رؤيتين: (رؤية الدهشة والرؤية الكلية) هذه الرؤية المزدوجة هي التي تتناول الأشياء المألوفة العادية، بطريقة من شأنها أن تجعلها تظهر للفكر، وقد اكتسبت سحر الجدة من أوضاع وصور غير عادية. مثال ذلك تصدير الروائية الجزائرية أحلام مستغانمي كتابها"نسيان Com"بملحوظة ُ طِبعت على الغلاف لّلون الأحمر، وبشكل دائري جاء فيها(يحظر بيعه للرجال) وتقصد الكِتَاب. إن هذه البنية تثير الدهشة بعيدا عن الوعي بمقصدية (Intentionnalité) الكاتبة، إذ تخلو من ضروب الاستعارات والمجازات، غير أّنها تحمل انزياحا (Ecart) من نوع آخر، انز حا يحدث انفصاما بين مكو ت بنية لغوية تتفارق فيها المحمولات.

فالأكيد أن الروائية تريد لمؤَلَّفها أن يحقق رواجا بين جموع القراء، رجالا كانوا أو نساء. ولا تستطيع أن تحظر بيع كتابها على الرجال حتى وإن رغبت في ذلك فعلا. لكّنها بهذه العبارة تقول النّقيض تماما، بحيث تستفز الرجال لقراءة هذا العمل، كماُ تغوي النساء بهذه الجملة المراوغة التي تحمل معنيين متناقضين، تريد أن تقول: إن كتابها فيه كثير من البوح النسائي شديد الخصوصية، وهي بنفس البنية تقول أيضا (اشتروا الكتاب أيها الرجال) هذا إلى جانب دعوة النّساء.

لاشك أَن القارئ الذي يمتنع عن شراء الكتاب من الرجال، سيقع ضحية غفلته وطاعته العمياء. ولكن يكفي أَن الكثيرين سواه قد نجحوا في التقاط الرسالة الخفية، إنها رسالة المفارقة (Le Message de l’ironie) ففكوا شيفرتها (Code de l’ironie) وأعادوا إنتاج

الدلالة الخفية، أي أعادوها إلى لحظة ما قبل الانز ح. هذا الانقلاب من الضد إلى الضد هو ما يولّد فكرة المفارقة في أبسط صورها وأقلّها تعقيدا، ومن هنا تتساوى البنيتان: (يُحظَر بيعه للرجال = أيها الرجال اشتروا الكتاب).

وعلى القارئ أن يتصرف في هذه البنية اللغوية المراوغة على اعتبارات مرافقة ليتمكن من الوصول إلى المسكوت عنه، أو المعنى الخفي (Indices) وقرائن تطرح علاقة المفارقة لأدب عموما جدلا واسعا بين نقاد الأدب والفن، إذ تثير عديد التساؤلات الملحّة من مثل: هل المفارقة ضرورة للصناعة الأدبية؟ وهل هي إستراتيجية أدبية تتصل برؤية صاحبها؟ أوهي تقنية ليس غير؟ هل كلّ النصوص الأدبية مرصّعة لمفارقة أو في بعضها فحسب؟ ما هي مواصفات الخطاب الذي يحتوي على المفارقة؟ وهل يمكن أن يحتوي نص مبني على أساس المشابهة على مفارقة ما؟ من خلال هذه الأسئلة أحاول أن أتلمّس صفة المفارقة وأهميتها في المثل العربي. كونه خطا أدبيا.

يذهب ميويك إلى أن أهمية المفارقة في الأدب" أمر لا يحتمل الجدل"3، وهو أمر صحيح لا جدال فيه، غير أَن السؤال الذي يطرح نفسه حقا، هو كيفية اتصاف الأدب لمفارقة، فما زال الجدل حادا حول صفة المفارقة في الأدب بشكل عام: هل هي صفة بتة أو مؤقتة؟ هل تتحقق في جميع النصوص أو لا توجد إلا في بعضها؟4.

الحقيقة أن الأمر ملتبس إلى حد كبير، إذ أّننا وكما يشير حسن حماد إلى "أنه كثيرا ما نجد نصا أدبيا واحدًا يتضمن مفارقة، تكون واضحة جلية لبعض القراء، وغامضة خفية للبعض الآخر، وعلى ذلك يستطيع أن يقول أحدهم إن هذا النص حاو للمفارقة، ومتصف بها، بينما يؤكد الآخر أَن هذا النص لا يتصف لمفارقة"5، ويتحقق مثل هذا الأمر عندما تكون مفارقة النص خفية، وليست مفارقة صريحة، إذ أن الثانية

مهيمنة، تبدو واضحة للمتلقي، وهي تملك من القوة ما تطعن به في النص، ويمتد طغيانها أيضا إلى المتلقي" َفُتجِبره على تلقي النص عبر شيفرتها الخاصة أي شيفرة المفارقة"6.

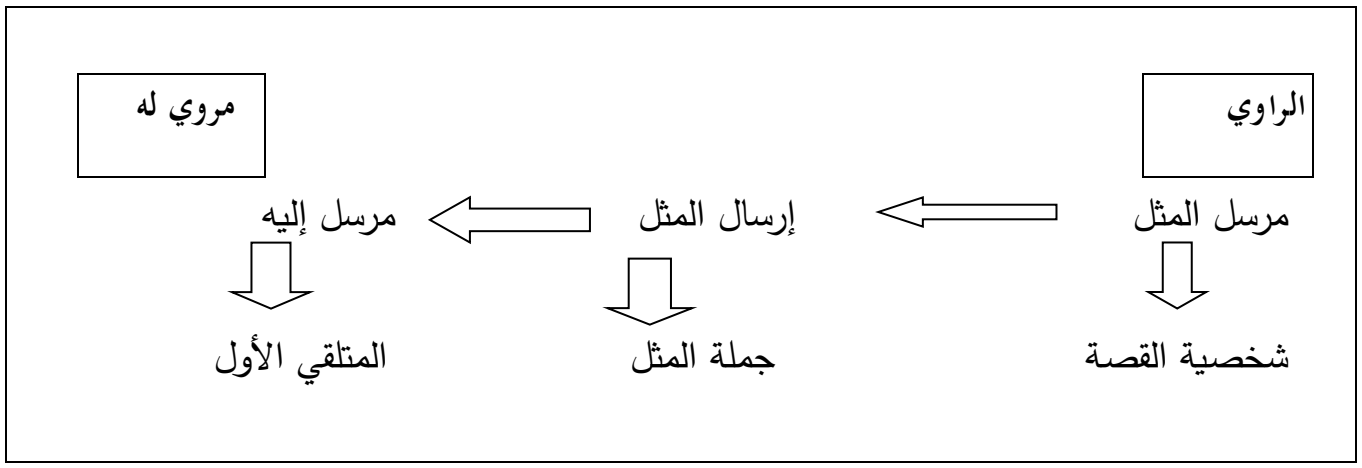
والباحث في خطاب المثل في بنيته الأسلوبية يبحث عن الكيفية التي تتحقق بها المفارقة في نص يقوم على التشبيه مثل المثل.

ومن خلال دراسة المفارقة في الأمثال العربية نجد الأمثال التي تستخدم المفارقة بوصفها "حيلة التخّفي "أو" وسيلة للمناورة حيث يكون للنص ظاهر و طن، جلي وخفي، كما لمفارقات اللغة والسياق اللغوي دور في بناء الأمثال؛ إذ يرتبط وجود المفارقة لتجربة والخبرة، والإدراك الوجودي لقضا الكون، بما فيه من متناقضات وأضداد ولعلّ المثلَ العربي بما يتمّتع به من كثافة لغوية وتعبيرية،

وبما له من ارتباط وثيق لحكمة المستَنْبطة من الحياة والوجود،يعد الأرض الخصبة لوجود المفارقات شكالها المختلفة– هذا على الرغم من إيجاز المثل واختصاره الشديد، واختزاله اللّغوي –إلا ّأنه مع ذلك يكتنز دلالات وإيحاءات جمة تَعبّ من البنى المفارقة وتوظفها َنصا وقصًة. وهنا لابدّ من الوقوف لدراسة على المفارقة المثلية من جانبيها: اللّغوي والسياقي.

وإذا كان استحضار المثل (نصا) لا يقتضي استحضار القصة لضرورة، فإن استحضار القصة مرهون بحضور المثل في ذهن كلٍّ من القائل و المتلقي معا. "ومن هنا تي خصوصية قصص الأمثال بكونها تؤّسس لمقولة حاضرة هي مقولة (المثل/المغزى) ويمكن النّظر إلى القصة بوصفها إثبا لمشروعية المثل من حيث هو خلاصة تجربة إنسانية، تحاول النصوص القصصية جعلها أقرب إلى التاريخ"7.

ويمكن تمثيل رسالة المثل على النحو الآتي:



ولعلّ أهم ما يعوّل عليه المثل في تجاوز المعنى الحرفي المباشر إلى المعنى المفارقي الذي نحن بصدد كشف أغواره، هو السياق .والمقصود هنا"السياق اللّغوي، وسياق المقام، والموقف التبليغي والسياق التاريخي أو السياق الخارج عن النص"8.

فالمثل العربي يمد جسورا على تخوم الحكاية إجناسيا، مع احتفاظه بخصوصيته "فالقصر والاختصار فيه يقتصر على المستوى البنيوي فحسب،الأمر الذي يجعله غاية التكثيف"9 لكن يمكن القول إن عبارة المثل تساعد على إزالة إبهام ما، فالمثل المضروب يجب أن يكون أمرا متعاقدا عليه بين الناس، فسيرورة المثل هنا ليست سيرورة اللّغة فحسب، بل هي إلى جانب ذلك سيرورة قصة المثل ومغزاه، أي سياقه الذي ورد فيه، وقد تناول اللّغويون المحدثون السياق في إطار كيدهم للوظيفة الاجتماعية لّلغة، وبيان أثر السياق في البنية، ودوره في تنوع الدلالة. وتجدر الإشارة إلى وعي العرب القدماء ثر السياق في البنية والدلالة. فالعرب تقول مثلا "أَكفر من حمار"10قد يساء فهم هذا المثل لدى متّلق غير متواضع أو متعاقد مع المرسل على قصة المثل، وتفصيلاتها، إذ يوهم المثل المبني على صيغة(أَ ْفعل) ن (الحمار

كافر)، فلا يتحّقق بذلك الأثر المبتغى من المثل، إذ لا يوصف الحيوان (غير العاقل) لا لكفر ولا لإيمان، ولا يمكن تحقيق تداولية المثل وجدواه إلا بعد الوقوف على قصته، والسياق الذي قيل فيه، إذ يورد الميداني في ذلك: "أن حمارا هذا، هو رجل من عاد يقال له حمار بن مويلع، كان مسلما، وكان له واد طوله مسيرة يوم في عرض أربعة فراسخ، ولم يكن ببلاد العرب أخصب منه، فيه من كلّ الثمار. فخرج بنوه يتصيدون، فأصابتهم صاعقة فهلكوا فكفر. وقال:"لا أعبد من فعل هذا ببني، ودعا قومه إلى الكفر، فمن عصاه قتله. فأهلكه تعالى، واحترق واديه، فضربت به العرب المثل في الكفر"11. نلاحظ مراوغة لفظ (حمار) الذي يحيل إلى(الحيوان) و لتالي يوقع القارئ في لبس في المغزى. ولا تنكشف الدلالات والمعاني المرجوة إلا حين تتجلى قصة المثل، وشخصية المتحدث عنه(حمار)، فالتلقي على هذا النحو لا يمكن أن يتحقق إلا بتحقق العنصر التواضعي على سياق المثل الذي يعدّ من صميم طبيعته التداولية.

إن أغلب الأمثال العربية لا ُتحقق وظيفتها الّتواصلية إلاّ من خلال إدراك سياقها، ونقصد لسياق هنا، ليس السياق القصصي فحسب، بل طبيعة المواصفات الاجتماعية والسياق الجغرافي والسياسي، وحتى السياق الطبيعي للبيئة التي أُطلق فيها المثل. فحين تقول العرب: "به داء ظبي"12، فإنّها تقصد أن لا داء به إطلاقا، إذ من ملاحظات العرب على هذا الحيوان أّنه لا يمرض إلا إذا حان موته. فالمثل مراوغ مخادع، إذ يؤكد في بنيته السطحية وجود الداء، ويجعل المتلقي يبحث عن نوع هذا الداء المنسوب للظبي لكن المتلقي الفطن والمتواضع مع الخبرة العربية، سرعان ما يفك شيفرة المفارقة، فيدرك أن العبارة تعني نقيضها تماما على نحو الآتي:

به داء ⟵ ليس به داء

به داء = ليس به داء

ومن الأمثال العربية التي تنبني مفارقتها على السياق الاجتماعي، وعادات العرب وتقاليدها، قول العرب: " أَساء رعيا فسقى"13، يبدو المثل في بنيته السطحية متناقضا، غير منسجم المعاني إذ كيف ساءة الرعي تجتمع مع السقي، لكن الميداني يشرح مغزى المثل، الّنابع من حكمة العرب ومعرفتها، بطبيعة البيئة العربية من حولها فيقول: " أصله أن يسيء الراعي رعي الإبل نهاره، حتى إذا أراد أَن

يريحها إلى أهلها كره أَن يظهر لهم سوء أثره عليها، فيسقيها الماء لتمتلئ منه أجوافها. ويضرب للرجل لا يحكم الأمر ثم يريد إصلاحه فيزيده فسادا".

تتوّلد المفارقة هنا من سياق المثل ذاته، إذ يحاول الراعي إخفاء سوء عمله (رعيه)، فيزيده سوءا، لأنه يوهم الناس – بسقيه الإبل –أنها شبعت، فيقع ضحية دهائه، في بيئة يدرك أهلها طبيعة حيوا تهم وأحوالها سواء كان ذلك في حال الشبع أو في الارتواء. فلا يلبث نص المفارقة أن يحقق انسجاما ما من خلال فك شيفرته، المرتبطة أساسا بسياقه الاجتماعي و الطبيعي. وقد أشارت نبيلة إبراهيم إلى أَن من أهم عناصر المفارقة وجود مستويين للمعنى في التعبير الواحد: المستوى السطحي للكلام، والمستوى الكامن الذي لم يعبر عنه،14 وهذا ما نجده متوافرا في أمثال المفارقة.

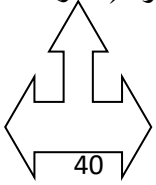
كما تعجّ أمثال الميداني لمفارقة اللفظية التي هي في جوهرها "انقلاب في الدلالة"15 حسب ميويك، إّنها إَذا التناقض بين المعاني الحرفية للكلمات وبين ما يقصده منتجها. فتكون المفارقة اللّفظية "حين يؤدي الدال مدلولين نقيضين: أحدهما، ظاهر قريب، نتيجة تفسير البنية اللّغوية حرفيا، والآخر سياقي، خفي، يجتهد القارئ في البحث عنه واكتشافه16" ولإدراك المفارقة اللّفظية، ينبغي النّفاذ من الحدث اللّغوي أو اللّفظي إلى حدث المغزى، أو من القول إلى مقصد القائل"17.

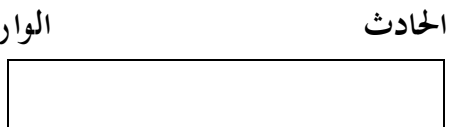
ُ تسهم المفارقة اللّفظية إذا في تقوية النص ومنحه مزيدا من الترابط والعمق حين تعمل على دفع القارئ، أو المتلقي للبحث عن المعنى الحقيقي القابع وراء النص، الذي يكون –في أغلب الأحيان – المعنى النقيض.

ومن أمثلة ذلك في أمثال الميداني قول العرب:" بشِّر مالَ الشَّحيح ِبحادث أَو وارث"18 ينتقل اللّفظ في المفارقة اللّفظية من حقله الدلالي المعروف، إلى حقل دلالي آخر، بحيث يقيم مع لفظ آخر داخل الاستعمال اللغوي في المثل، علاقة دلالية جديدة من نوع التَّضاد أو التَّخالف، لغاية انتقادية، فالمعروف أن (البشرى) لا تكون كذلك إلاّ لخبر السار السعيد، ولكّنها في الاستخدام المفارقي الخاص وضعت مع ألفاظ تتضاد أو تتناقض معها في الدلالة، فالبشرى لحادث أو الوارث تحيلان إلى الزوال أو الموت والهلاك، فاقتران البشرى لهلاك يفجر مفارقة لفظية، إذ لا مجال للسرور أو البِشر مع هذين الموقفين المنكرين (الحادث/الوارث)، ولا مع سلوك الشحيح الذي يبخل بماله فلا يستفيد منه ولا يفيد غيره.

إَذا فلا يمكن والحال هذه أن يبشّر الشحيح لخير:

البشرى(الخبر السار)





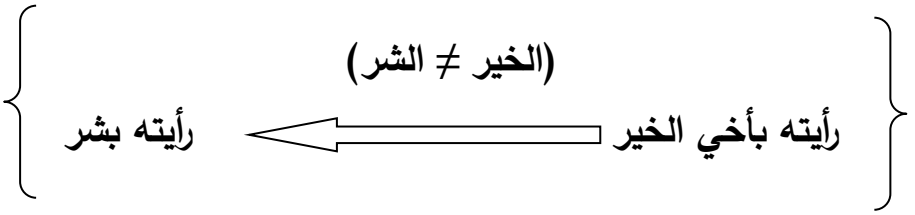
والحال نفسها في قول العرب:"تبشِّرني ِ بغلام أَعيا أَبوه"19نجد البشارة في هذا المثل أيضا موظفة توظيفا مفارقيا من منظور قائل المثل نفسه.

وقصته التي أوردها الميداني" أن رجلا بشِّر على سبيل الحقيقة لا المفارقة بميلاد ابن لابن له. لكن ابنه نفسه كان يعّقه. فأطلق هذه العبارة"20، والمعنى كيف تبشرني بغلام أعيا أبوه أ ه.

تقوم هذه الصيغة على مفارقة لفظية، حين تكون البشرى لا تدلّ على معناها الحقيقي بل تحيل إلى المعنى النقيض تماما. إذ يعتقد القائل جازما أن ابن الابن لن يكون إلا مثل أبيه في العقوق، فلا مجال للبشرى إًذا، بل العكس هو المتوقع، ذلك أّنه في تصور القائل قد صار له عاقان لا واحد. وكان يفترض أن تُحّقق(البشرى) –في هذا الموقف –معنى السرور والانشراح لولا الملابسات المحيطة بقصة المثل ومن ثم بسياقه الإجمالي.

ومن أمثال الصيغ ذات البنية اللغوية تريد نقيضها مباشرة قول العرب: "هوتْ أُمه"21، إذ هو دعاء لشر لا يراد به الوقوع بل المقصود العكس تماما، إذ يشير الميداني إلى أن العرب تدعو على الإنسان والمراد الدعاء له، فالمثل يضرب عند التعجب والمدح22، إذاً فهذه البنية تقدم مفارقة لفظية ظاهرة تحتاج إلى تفسير عكسي، حتى تحقق شروط تلّقيها.

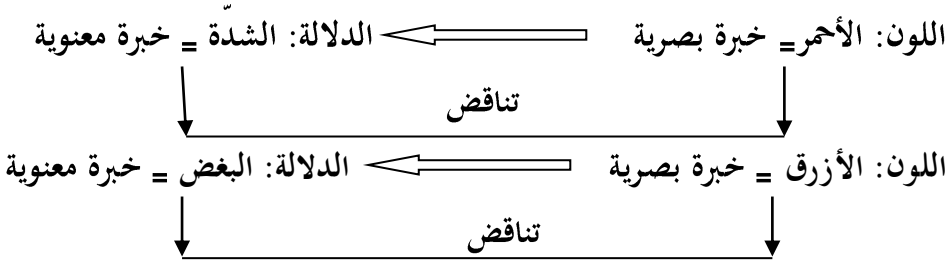
كما تمارس بعض الأمثال العربية مفارقة لفظية قوامها المراوغة لألفاظ مثل" رأَيـتَه بأَخي الخير"23، ويورد الميداني أن المقصود من المثل" أّنك رأَيته بشر"24، فبنية هذا المثل مراوغة، إذ تذكر لفظا يتناقض مع ما تعنيه، ربما تخفيفا للقول أو تفاؤلا. إذ تتفاءل العرب بذكر ألفاظ تدلّ على معاني إيجابية وهي تريد عكسها تماما، فيصبح اللّفظ يدلّ على نقيضه:



ومن المفارقات اللّفظية التي تستقي حكمتها من الخبرة الاجتماعية، قول العرب: "اشَتر لِنفسك وللسوق"25، فبعد أن يتلقى القارئ العبارة الأولى تلقيا سلبيا وبغير اكتراث عتبار أن الشَراء للّنفس من المسّلمات، لكن سرعان ما يطرح هذا المثل– عند قراءته وللوهلة الأولى –تساؤلا منطقيا، ملّحا، إذ كيف يشتري الإنسان للسوق؟ !لكن المتلقي الذكي يدرك أَن البنية تقوم على المفارقة اللّفظية، و لتالي فهي تحيل إلى معنىَ خَفيٍ، يستَنْبط من الخبرة الحياتية، من هنا يصير"اشتر للسوق "تعني :اشتر ما ينفق عليك إذا بعته، أي ما يصلح للبيع فيتحول(الشراء) في البنية الثانية إلى(البيع) مما يحدث مفارقة زمنية ولفظية بين الشراء حاضرا والبيع مستقبلا. فتكون البنية على النحو الآتي:

الشراء للنفس=	شراء	=الحاضر
≠	≠	≠
الشراء للسوق =بيع للآخر		=المستقبل

ومن مفارقة اللون فإن الأمثال العربية لا تغفل أهمية توظيف اللّون أداةً للتعبير المفارقي، إذ يكّثف اللّون عديد الأحاسيس والمشاعر،من ذلك قولهم:" الحسن أَحمر"26، وقولهم: "هو أَزرق العين"26 ، يشير الميداني إلى أن المثل الأول يعني (الحسن شديد) مثل قولهم:" موت أحمر"27". أما الثاني َفيُضرب في الاستشهاد على البغض. و لتالي تؤدي الألوان دلالة مفارقية بعيدة ظاهر عن الحاسة البصرية على النّحو الآتي:



يؤدي اللّون الأحمر في المثل الأول دلالة قوية بشدة الأمر (الحسن) وقوته، لتميز هذا اللّون، وبروزه وإ رته للحاسة البصرية، أما (الأزرق) َفلعّله مقرون لعدو، بحكم السمة الغالبة للون العيون العربية(الأسود)، ولون عيون الأعداء الغالب هو (الأزرق) فالخبرة هنا والسياق التاريخي هما اللذان يضفيان على الأزرق دلالات غير متوقعة.

أخيرا تحتاج المفارقة بصفة عامة وفي الأمثال بصفة خاصة إلى ذهن متقد ومتلق جيد حتى يتسنى إدراك ما يهدف إليه المثل من مفارقة.بمختلف أشكالها، كما تؤكّد عبقرية المثل العربي في بناء هذه القيمة الأسلوبية، رغم أن البنية المثلية تقوم – لأساس –على المشابهة لا المخالفة ..

2. الانزياح:

الممارسة الإبداعية هي المجال الذي لا يمكن أن نخضعه لنواميس محددة و قوانين واضحة فنجعل المبدع أسيرا لها، وفيه يمكن تحطيم صنمية المألوف، وكسر أطر الصوت وقواعد اللغة لإنتاج وظيفة جديدة إبداعية تتعدى الوظيفة التواصلية للغة، فتظهر الوظيفة الشعرية أكثر بروزا"، فاستخدام الكلمات وضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج لكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، خلق المسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكو تها الأولية وفي بناها التركيبية، وفي صورها الشعرية "1، فالشعرية انطلاقا من رأي كمال أبو ديب، هي نتاج الانز ح لكلمات والتراكيب عن طبيعتها المعروفة إلى طبيعة جديدة، يهبه إ ها الإبداع الأدبي، فتحقق بذلك مسافة بين لغة جمعية مترسبة في الذاكرة، ولغة ذاتية مبتكرة تثير الدهشة في المتلقي، أين تتمّ مراوغته، والمسافة الفاصلة بين هذين المستويين هي الانز ح نفسه.

أ–تعريف الانزياح:

الانز ح مصطلح نقدي معاصر، وهو لغة "من أزاح الشيء بمعنى أبعده أو غيبه ومنه إزاحة الستار في اللغة المسرحية ، ويقال زاح فإن أرادوا التعدية أضافوا الهمزة (أزاح) وزاح زيحا و زيوحا وزيحا ، بعُد وذهب وزال2، فالانز ح هو إبعاد الشيء أو نقله من مكانه إلى مكان آخر.

وقد عرف هذا المصطلح ازدهارا كبيرا في النقد المعاصر، وفي الدراسات الأسلوبية خاصة، وتعددت تعريفاته عند الغربيين، تبعا لمشاربهم العلمية والفكرية والفلسفية، فماروزو (Marousau) يعرفه نه "اختيار الكاتب لما من شانه أن يخرج لعبارة عن حيادها وينقلها من درجتها الصفر إلى خطاب يتميز بنفسه"3، بمعنى أن العبارة العادية تكون في درجة الصفر ثير ، والخروج بها عن هذا الجمود إلى الحركية الإبداعية يتم بفضل الانز ح اللغوي الذي ربطه ماروزو لاختيار الأسلوبي، مما يعني أن وعي المبدع حاضر فيه، لذلك يقرر نّ "الخروج يتميز بسمة الاختيار الفني الذي تحكمه الأغراض البلاغية والفنية وليس لمجرد الخروج والانحراف أي إنّه خروج مختار"4.

وعرّفه تودوروف (Todorov) نه (لحن مبرر) فهو يشبه الخطأ، ولكنه يحمل دلالات عميقة تثير القارئ وتبرر وجود هذا التركيب، و عرّفه ريفاتير بقوله: "الانز ح خروج عن النمط التعبيري المتواضع عليه، والانز ح يكون خرقا للقواعد حينا ولجوء إلى ما ندر من الصيغ حينا آخر"5.

أما عند النقاد العرب فقد عُرف مصطلح نقدي قديم، قريب إلى حد بعيد في مفهومه الاصطلاحي والنقدي من مصطلح الانز ح وهو مصطلح العدول من مادة (عدل)، قال صاحب المحيط: "عدل عنه يعدل عدلا و عدولا حاد واليه عدولا رجع و الطريق مال، وفلان بفلان سوى بينهما"6، فالميل والانحراف دلالتان قائمتان في معنى العدول، وقد عرف هذا المصطلح في بيئة النحاة كما عرف في بنية النقاد البلاغيين، فسيبويه جعل العدول قرينا لمصطلح التحويل، والمقصود به الخروج عن قاعدة ما، فعند حديثه عن التمييز مثلا جعل تراكيب محمولة عن تراكيب أخرى، أي منزاحة مثل (امتلأت ماء) فالمقصود (امتلأت من الماء) فحذف من استخفافا7، أي أنّ التركيب الثاني أصل والتركيب الأول تحول عنه.

وعند النقاد البلاغيين، نجد عبد القاهر الجرجاني قد تطرق إلى مادة (عدل) في معرض تفسيره لأحد أبيات الشعر، يقول: "ولكنه كأنه ترك الطريقة، وعدل إلى هذه لأنها أحسن"8، فالشاعر عدل عن طريقة معروفة وبسيطة إلى أخرى أكثر تعقيدا وتدعو إلى النظر والتفكير مما لفت الانتباه إليها.

ن تصنيف الانز ح تبعا لدرجة انتشاره في النص على اعتبار أنه ظاهرة محلية موضعية أو شاملة، فالاستعارة مثلا يمكن أن توصف نّها انحراف موضعي عن اللغة العادية، أما الظواهر التي تتكرر بمعدلات مرتفعة و التي يمكن رصدها بطريقة الإحصاء فتعتبر انحرافا شاملا.

كما يمكن تصنيف الانحراف تبعا لعلاقته بنظام القواعد اللغوية، ويكون هذا الانحراف سلبيا إذا اعتمد على خرق هذه القاعدة، أو إيجابيا إذ اعتمد على إضافة قيود معينة زائدة على ما هو عرفي مقرر، وتصور الأسلوب كخرق للقواعد اللغوية، هو من العناصر الإجرائية الهامة في التحليل الأسلوبي.

ويصنف الانحراف اللغوي من خلال العلاقة بين القاعدة والنص الإبداعي إلى صنفين:
– الانحراف الخارجي: وهو اختلاف أسلوب النص عن القاعدة في اللغة عموما.
_ الانحراف الداخلي: فهو كشف الوحدات المنفصلة عن القاعدة العامة التي تسيطر على النص كمله دون النظر إلى القاعدة العامة التي تتحكم في اللغة.

أخيرا يتم تصنيف الانحراف تبعا لمبدأي الاختيار والتأليف، تبعا لنظرية جاكبسون لإضافة إلى الانحرافات التركيبية وهي التي تتصل لنظم والتركيب والخروج عن قواعدها.

نستخلص من هذه التصنيفات أنّ هناك دائما مقارنة بين القواعد الداخلية والقواعد الخارجية:

- القواعد الداخلية: هي النظام الخاص الذي يحدده الشاعر لنفسه ويلتزم به، ويكون مفارقا للقاعدة اللغوية.
- القواعد الخارجية: فهي النظام اللغوي في لغة معينة والخروج عن مألوف النظام الأول أو النظام الثاني يولد مجموع الانحرافات السابقة كلها، والباحث الأسلوبي خذ منها ما يساهم في تحليل النص الذي يريد.

ج–الانزياح والمعيار:

تبعا لتعدد تعريفات الانز ح ومصطلحاته تعددت نظرة النقاد إلى المعيار الذي يتم الخروج والانحراف عنه، ولكن الذي اتفق حوله النقاد جميعا هو ضرورة وجود هذا المعيار الذي يُحدث الانز ح عنه والذي يتحدد الانحراف على أساسه، "فمقولة الانحراف تفترض أصلا مسبقا استقر ورسخ في اللغة العامة ليكون هو المقياس الذي يتحدد به الانحراف وتعرف به درجته، وليس هذا الأمر ليسير؛ لأن تحديد هذا الأصل لا يخلو من صعوبة على الرغم من استعانة النقد بعلم اللغة الذي يقدم بيا ت واضحة لهذا الأمر"9، ومعنى هذا أنّ المعرفة الشاملة بعلوم اللغة تُمكّن الباحث الأسلوبي من تحديد المعايير اللغوية التي يتم عنها الانز ح، و لتالي فاللغة هي مساحة التقاء الأصل والانز ح، والأسلوب هو انحراف عن هذا الأصل، وتحديد المعيار وتصنيفه لم يتم بشكل موحد، إذ لم يتفق النقاد حول ماهية هذا الأصل فصنفوه تصنيفات عديدة أهمها:

– الأصل هو نظام اللغة، أي جملة قواعد اللغة التي تتم بها الكتابة، والأسلوب هو العدول عن نظام اللغة.

– المعيار هو الاستعمال اللغوي الموروث (كاللغة الفصحى مثلا)، والانحرافات التي يجريها المبدع على التصورات النحوية والبلاغية السائدة في عصره (اللهجة) هي التي تستوجب الدراسة الأسلوبية.

– المعيار هو الاستعمال الكلامي، حيث يمكن اعتبار الكلام تعبيرا محايدا يقاس عنه أسلوبيا عتماد الأداء.

– المعيار هو الاستعمال الشائع ليس للغة فحسب، بل لنمط كتابة معين، ويتم ذلك حصاء جميع الوسائل اللغوية لعدد من النصوص والانحراف يُحدَّد تبعا للخروج عن هذا المتوسط الإحصائي.

د – الانزياح عن السياق الأسلوبي:

وأهم معيار يمكن اعتماده أصلا يتم الانحراف عنه هو ما اسماه ريفاتير لسياق الأسلوبي، ونجد كلاّ من السياق والانحراف بعين من النص ذاته ولا علاقة للمحيط الخارجي به، والتتابع هو خط سير دلالات النص وفق لغة معينة، أما الانحراف فهو كسر خط هذا التتابع مما يولد صراعا نصيا بين مستويين: مستوى السياق اللغوي المتعلّق لإطار الداخلي للغة (بنية النص)10 ومستوى الانحراف الذي يمثل النصوص التي تحاول أن تخترق السياق الداخلي متمردة على قوانينه وينتج عن هذا الصراع نموذج لغوي ينكسر بعنصر لغوي غير متوقع، والتضاد الناجم عن هذا التقابل هو المثير الأسلوبي، وهو الذي يعتمده الباحث الأسلوبي منطلقا للتحليل11.

ه .– القيمة الأسلوبية للانزياح:

اتضاح مفهوم الانز ح لا يفيد الدارس حتى تتضح أمامه –كذلك– قيمته الأسلوبية، وهذه الأخيرة بعة من اللغة الشعرية الخاصة التي لا تقف عند حدود المتعارف عليه، بل تخرج إلى أساليب لغوية لا محدودة، وقيمة الانز ح تكمن في تلك القدرة على تركيب أساليب لغوية لا محدودة من طرف الشعراء، لا تساهم في القدرة على إظهار المعنى فحسب، بل وفي التأثير في القارئ كذلك.

والانز ح من حية أخرى يعطي النص إضافة إلى الوظيفة الإيصالية ذات الأهمية البالغة في عملية التوصيل وظيفة شعرية تنبع من ذلك التعقيد الذي يحدثه الخروج عن المألوف، وعن المتعارف عليه من طرف الجماعة اللغوية الواحدة.

والانز ح يحدث دهشة لدى المتلقي، وتلك الدهشة هي الجزء الذي يمكن قياسه أسلوبيا في النص الإبداعي وهي مدخل الأسلوبية إلى دراسته، فالأسلوبيون يرون أنه كلما تصرف مستعمل اللغة في هياكل دلالاتها أو أشكال تراكيبها بما يخرج عن المألوف انتقل كلامه من السمة الإخبارية إلى السمة الإبداعية12.

القيم الفنية للانزياح:

هناك عدّة قيم فنية لهذه المقول الأسلوبي وهي كالآتي:

1- الانز ح يعطي المبدع قدرة أكبر ومساحة أوسع على التعبير، عبر إنتاجه لقوالب وأشكال لغوية جديدة، وكسر للقوالب القديمة المألوفة، لأنه مجال يتم فيه اختيار لغة مجازية ترفض تسمية الأشياء بمسمياتها.

2- الانز ح يخرج بلغة النص الإبداعي من الوظيفة التواصلية السطحية إلى الوظيفة الشعرية الأكثر عمقا و ثيرا.

3- الانز ح يبعث الدهشة والتوتر في المتلقي، الأمر الذي يجعل الباحث الأسلوبي يفتش في أسباب هذه الدهشة.

4- الانز ح غموض إبداعي جميل ومعان خفية، يعطيها التحليل أبعادا جديدة وأفاقا واسعة ترصعها القيم الفنية والجمالية.

5- يستمد الأسلوب طاقته من الانز ح ليخرج من واقعه الأصلي، أي من استعمالاته الدارجة المألوفة، عن درجة الصفر، إلى السنن اللغوية، أي إلى اللغة العليا الراقية، فيكون الانز ح هو الأسلوب ذاته بمنظوره الفني.

هوامش المحاضرة: (المفارقة)

1. Gregory vlatos: Socrate, Ironie et philosophie morale, traduit par Catherine da limier, Abier, paris, 1994.

2 – ينظر صر شبانة :المفارقة في الشعر العربي الحديث، أمل ونقل وسعدي يوسف، ومحمود درويش نموذجا، . المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط 2002 ، 1، ص:17.

3 – دي سي ميويك :المفارقة وصفاتها، ترجمة عبد الواحد لؤلؤة، ص34.

4 –ينظر حسن حماد :المفارقة في النص الروائي، ص67 :

5 – ينظر المرجع نفسه ، الصفحة نفسها.

6 – المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

7- عشتا داود :الإشارة الجمالية في المثل القرآني، منشورات اتحاد الكتاب العرب،دمشق،د ط، 2005 م ، ص 37 .

8- محمد العبد :المفارقة القرآنية، ص: 120.

9- محمد العبد :المفارقة القرآنية، ص 121.

10- الميداني :مجمع الأمثال، ج2 ، ص: 168.

11– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

12– لميداني :مجمع الأمثال،ج1، ص 93.

13– المصدر نفسه، ج1، ص333 .

14– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

15– ينظر نبيلة إبراهيم :فن القص في النظرية والتطبيق، ص 183.

16– دي سي ميويك :المفارقة وصفاتها، تر عبد الواحد لؤلؤة، ص 14.

17– المرجع السابق، ص64.

18– المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

19– الميداني: مجمع الأمثال، ج1، ص 120.

20– ا المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

21– المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

22– **المصدر نفسه، ج2 ، ص390.**

23– ينظر المصدر نفسه،الصفحة نفسها.

24– المصدر نفسه، ج1، ص 298.

25– المصدر نفسه،ج1، ص 365.

26– الميداني :مجمع الأمثال، ج1 ، ص 199.

27– المصدر نفسه،ج2 ، ص 385.

هوامش المحاضرة (الانزياح):

1 – كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت، 1987م. ص39.

2 عبد الملك مر ض: شعرية القصيدة. قصيدة القراءة، تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية، دار المنتخب العربي، بيروت – لبنان، 1994م، ص130.

3 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 102.

4 – عبد الحميد أحمد يوسف الهنداوي: الإعجاز الصرفي في القرآن الكريم ، دراسة نظرية وتطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة، المكتبة العصرية، بيروت – لبنان، 2001 م. ص 143.

5 – المرجع نفسه، ص 144.

6– مجد الدين بن يعقوب الفيروز أ دي: القاموس المحيط، دارا لجيل للطباعة والنشر، بيروت، (د،ت) ،ج4 ، ص 13–14.

7 – موسى ر يعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 52.

8 ينظر: مصطفى السعدي: العدول، أسلوب تراثي في نقد الشعر، منشأة المعارف ، الإسكندرية – مصر، ص36. .

9 موسى ر يعة: الأسلوبية مفاهيمها و تجلياتها، ص 52.

10 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 100وما بعدها

11 – جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، ص 36.

12 – عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 163 .

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة التاسعة

تحليل الخطاب: ضبط مفهومي النص والخطاب

تمهيد:

يخلط الكثير من الطلبة بين مفهوم النص والخطاب ظنًا منهم أن المصطلحين مترادفين ولهما الخصائص نفسها والأهمية ذاتها، ولكن في الحقيقة يختلف تعريف النص عن مفهوم الخطاب من حيث الأهداف والتركيب والمعنى، لذلك ار ينا في هذه المحاضرة أن نحدّد مفهوم كلّ من النص والخطاب، ثم نحاول إيجاد نقاط الالتقاء ونقاط الاختلاف بين هذين المصطلحين.

1- مفهوم النص:

أ- لغة:

المفهوم اللغوي لكلمة (نص) في لسان العرب يرتبط بمادة: نصص: النَّصُّ: رفْعُك الشيء. نَصَّ الحديث يَنُصُّه نصّاً: رَفَعَه. وكل ما أُظْهِرَ، فقد نُصَّ. وقال عمرو بن دينار: ما رأَيت رجلاً أَنَصَّ للحديث من الزُّهْرِي أَي أَرْفَعَ له وأَسْنَدَ. يقال: نَصَّ الحديث إِلى فلان أَي رفَعَه، وكذلك نَصَصْتُه إِليه. ونَصَّت الظبيةُ جِيدَها: رَفَعَتْه. وَوُضِعَ على المِنَصَّةِ أَي على غاية الفَضِيحة والشهرة والظهور. والمِنَصّةُ: ما تُظْهَرُ عليه العروسُ لتُرَى، ونَصَّ للمتاعَ نصّاً: جعلَ بعضه على بعض1.

أما معناه في معجم (المحيط) يطلق على الكلام المفهوم من الكتاب والسنة، والنص يعني في (معجم المصطلحات في اللغة والأدب) لمجدي وهبة وكامل المهندس: الكلمات المطبوعة أو المخطوطة التي يتألف منها الأثر الأدبي.

أما في المعاجم الأجنبية فالنص(TEXT) مشتق من الفعل TEXTERE في اللاتينية، والذي يعني الحياكة، والنسيج، في حين أن تعريفه في قاموس LAROUSSE (الفرنسي) (النص) هو مجمل المصطلحات الخاصة التي نقرؤها عن كاتب، وتعريفه في قاموس (ROBERT) الفرنسي (النص) مجموعة من الكلمات والجمل التي تشكل مكتو أو منطوقا. والنص بتعريف قاموس الألسنية(لاروس) هو المجموعة الواحدة من الملفوظات (ENONCES) أي الجمل المنفذة، حين تكون خاضعة للتحليل، تسمى (نصا)، فالنص عينة من السلوك الألسني، وأن هذه العينة يمكن أن تكون مكتوبة أو منطوقة2.

ب– مفهوم النص اصطلاحا:

أورد محمد عزام أن العالم الألسني (هيلمسليف) HJELMSLEV.L يستعمل مصطلح النص بمعنى واسع جدا، فهو يطلقه على أي ملفوظ أي كلام منفذ، قديما كان أو حديثا، مكتو أو محكيا، طويلا أو قصيرا، فإن عبارة ستوب (stop) أي قف، هي في نظره نصا، كما أن جماع المادة اللغوية لرواية بكاملها، هي أيضا نص3.

وكلمة نص (TEXTE) عند رولان رث ROLAND BARTH: "تعني النسيج ولكن بينما اعتبر هذا النسيج دائما إلى الآن على أنه نتاج وستار جاهز يكمن خلفه المعنى (الحقيقة) ويختفي بهذا القدر أو ذاك، فإننا الآن نشدد داخل النسيج على الفكرة التوليدية التي ترى إلى النص يصنع ذاته ويعمل ما في ذاته عبر تشابك دائم: تنفك الذات وسط هذا النسيج، ضائعة فيه، كأنها عنكبوت تذوب هي ذاتها في الإفرازات المشيدة لنسيجها، ولو أحببنا استحداث الألفاظ، لأمكننا تعريف نظرية النص نها علم نسيج العنكبوت"4.

أما تودوروف فعنده النص يمكن أن يلتقي مع الجملة، مثلما يلتقي مع كتاب كمله فهو (النص) يتحدد بواسطة استقلاليته وانغلاقه ويشكل النص نسقا لا ينبغي مطابقته مع النسق الألسني ويمكن وضعه في علاقته معه5.

أما (جوليا كريستيفا) فترى أن النص "جهاز عبر لساني،يعيد توزيع نظام اللسان LANGUE عن طريق ربطه لكلام PAROLE التواصلي، راميا بذلك إلى الإخبار المباشر، مع مختلف أنماط الملفوظات السابقة والمعاصرة"6.

1- مفهوم النص باعتبار التواصل:

يمثل هذا الاتجاه البعد التداولي، ذلك أنّ أصحابه تناولوا تعريف النص بناء على فكرة التواصل اللغوي بين الأفراد، ومن أهم التعريفات التي وردت في هذا المضمار تعريف النص على أنه "كل وحدة تواصلية تعدت الجملة الواحدة سواء أكانت الجملة بسيطة أو معقدة، وهو وسيلة لنقل الأفكار إلى الآخرين فهو ينقل شيئاً ما إلى المخاطب"7.

2- مفهوم النص باعتبار المضمون/التتابع لمفهومي :

النص بناء علي هذا البعد هو عبارة عن " بنية دلالية تنتجها ذات فردية أو جماعية ضمن بنية نصية منتجة وفي إطار بنيات ثقافية واجتماعية محدودة، وهذا التعريف يتضمن ثلاث بنيات هي:

1) بنية دلالية

2) بنية نصية

3) بنية ثقافية واجتماعية.

3- مفهوم النص باعتبار الظاهر/ التتابع الخطي:

وهو الجانب التركيبي والنص "ليس إلا سلسة من الجمل كل منهما يفيد السامع فائدة يحسن السكوت عليها، وهو مجرد حاصل جمع للجمل الداخلة في تشكيلة8، فهذا التعريف يركز علي فكرة التتابع الرصفي أو التركيب، و لتالي فإنه يؤدي إلي تفكيك النص وعدم ترابطه نظراً لإهماله الجانبين الدلالي والتواصل.

4- مفهوم النص باعتبار الجمع بين أبعاده:

تعتبر التعريفات التي سنوردها في هذا المقام هي من أقرب التعريفات للصحة نظراً لكونها حاولت الجمع بين أبعاد النص الثلاثة (التركيبي– الدلالي – التواصلي)، وكان ممن قدم طرحاً كهذا الدكتور سعيد بحيري في تعريفه للنص نه"بنية مركبة متماسكة ذات وحدة كلية شاملة يستلزم وصفها تعقب تلك العلامات الممتدة أفقياً والبحث عن وسائل الربط النحوي، وتتابع القضا والمعلومات والتماسك الدلالي ووسائله وإمكا ت الربط الداخلي وتحديد المدى الذي يحتاجه النص من العناصر غير اللغوية التي حققت له الوحدة والانسجام والاستقرار"9.

2– مفهوم الخطاب

أ– لغة:

الخطاب لغة: خطب: الخَطْبُ: الشَّأْنُ أَو الأَمْرُ، صَغُر أَو عَظُم؛ وقـيل: هو سَبَبُ الأمر. يقال: ما خَطْبُك؟ أَي ما أَمْرُكَ؟ وتقول: هذا خَطْبٌ جليلٌ، وخَطْبٌ يَسير. والخَطْبُ: الأَمر الذي تـَقَعَ فـيه المخاطَبة، والشأْنُ والحالُ؛ ومنه قولهم: جَلَّ الخَطْبُ أَي عَظُم الأَمرُ والشأْن. وفي حديث عمر، وقد أَفْطَروا في يومٍ غيمٍ من رمضان، فقال: الخَطْبُ يَسِيرٌ. وفي التنزيل العزيز: ﴿قال فما خَطْبُكُم أَيُّها للـمُرْسلون﴾10 وجمعه خُطُوبٌ.

كما عرفه صاحب القاموس المحيط كالآتي: الخَطْبُ: الشأنُ، والأَمْرُ صَغُرَ أو عظُمَ، ج: خُطُوبٌ. وخَطَبَ الخاطِبُ على المِنْبَرِ خَطَابَةً، لفتحٍ، وخُطْبَةً، لضمٍ، وذلك الكلامُ: خُطْبَةٌ أيضاً، أو هي الكلامُ المنـثُورُ المسَجَّعُ ونحوهُ. ورجلٌ خطيبٌ: حَسَنُ الخُطْبَة11.

أما في المعاجم الأجنبية فإذا عد إلى الموسوعة العالمية (1990 : 1025) نجد فيها ربطا بين الكلمة الانجليزية discours والكلمة اللاتينيةdiscursus التي كانت تعني "جرى هنا وهناك". هذه الكلمة مأخوذة من الفعل اللاتيني discurrere12. إذا سلمنا بهذا الربط يمكن وصف الخطاب نه "جري" من متكلم إلى سامع أو قارئ. إن هذا المعنى قريب من المعنى الذي نجده في قاموس كولان الانجليزي الذي يعرف الخطاب نه: "تواصل كلامي، سواء كان حديثا أو حوارا".

في اتجاه آخر يبحث دوزا (1971 :562) في ريخ استعمال الكلمة الانجليزية discours فيرجعها إلى سنة 1534، في حين يرجعها قاموس (RG 1989) إلى سنة 1503، ويشير إلى أنها كانت تستعمل في بداية تداولها بمعنى "محكي" أو "عرض" سواء كان منطوقا أو مكتو . غير أن استعمال هذه الكلمة قد تشعب ليشمل دلالات متعددة نجدها مثبتة في روبير الصغير كالآتي:1– حوار أو محادثة. 2– خطبة شفوية أمام جمع من الناس. 3– كتابة أدبية تعالج موضوعا بطريقة منهجية.4 – التعبير الشفوي عن الفكر. 4 – التعبير الشفوي عن الفكر.13.

ب– الخطاب اصطلاحا:

كل ملفوظ يندرج تحت نظام اللغة وقوانينها فهو نص، وإذا ما خرج ليندرج تحت السياقات الاجتماعية سمي خطا ، فالخطاب إذن يضطلع بمهمة توصيل رسالة، ومن ثم فهو مغمور في الأيديولوجيا، ومبالغ في خرق النظام بحثا عن المرجع14، هكذا تنظر يمنى العيد إلى الخطاب.

والخطاب الأدبي مظهر كلامي احتوته علوم اللسان من منطلق أنه سلوك لفظي، يومي يتصف بطابع الفوضى، والتحرر ويشكل مصدرا للغة، لكونه نتاجا فرد صادرا عن وعي وإرادة واختيار حرّ من قبل الناطق، الذي يستخدم أنساقا للتعبير عن فكره الشخصي، مستعينا في إبراز ذلك ليات نفسية وفيز ئية15.

إن مصطلح الخطاب متعدد المعاني، فهو وحدة تواصلية إبلاغية، تجة عن مخاطب معين وموجهة الى مخاطب معين في مقام وسياق معينين يدرس ضمن ما يسمى الآن بـ "لسانيات الخطاب" "Linguistique de discours".

والخطاب عند ليتش وزميله شورت" تواصل لساني ينظر إليه كإجراء بين المتكلم والمخاطب أي أنه فاعلية تواصلية يتحدد شكلها بواسطة غاية اجتماعية. أما النص فهو أيضا تواصل لساني مكتوب. وتبعا لهذا فإن الخطاب يتصل لجانب التركيبي والنص لجانب الخطي كما يتجلى لنا على الورق"16.

ج– معايير الخطاب:

أ) ما يتصل لنص في ذاته وهما:

1 – السبك cohesion وهو عبارة عن التبعيات النحوية في ظاهر النص.

2- الحبك coherence " وهو عبارة عن تبعيات المفاهيم في عالم النص.

ب) ما يتصل بمستعملي النص سواء أكان المستعمل منتجاً أم متلقياً وهما:

1- القصد Intentionality " وهو يعبر عن هدف النص ".

2- القبول Acceptability وهو يعبر عن موقف المتلقي من النص.

جـ) ما يتصل لسياق المادي والثقافي المحيط لنص وهي:

1- الإعلامية informativity وهو يعبر عن مدي توقع القارئ للمعلومات الواردة في النص.

2- المقاميةsituationality ويقصد بها مدي مناسبة النص للسياق الوارد فيه.

4-التناص intersexuality وهو عبارة عن قيام صلة متبادلة بين النصوص وبعضها.

3- بين النص والخطاب:

يرى سعيد يقطين أن العلاقة قائمة بين النص والخطاب، وأنها متعددة الأوجه انطلاقا من الرأي الذي يرى أنهما (الخطاب والنص) واحد، أي هما وجهان لعملة واحدة، تسمى النص كما تسمى الخطاب، وهناك من يرى أن النص أعم من الخطاب، وهو أقرب إلى المنطق، وهناك من يرى عكس ذلك.

1- يختلف الخطاب(DISCOURS) عن النص (TEXTE) حيث يعتبر الخطاب رسالة تواصلية إبلاغية متعدد المعاني يصدر عن ث (المخاطب) موجه إلى متلق معين عبر سياق محدد، وهو يفترض من متلقيه أن يكون سامعا له لحظة إنتاجه، ولا يتجاوز سامعه إلى غيره، يتميز لشفوية ويدرس ضمن لسانيات الخطاب.

إلا أن النص هو تلك الرسالة أو التتابع الجملي الذي يهدف إلى عرض تواصلي، ولكنه يوجه إلى متلق غائب، ويثبت لكتابة، كما يتميز لديمومة، ولهذا تتعدد قراءات النص، وتتجدد بتعدد قرائه، ووجهات النظر فيه، ووفق المناهج النقدية التي يقرأ بها17.

2- ويشترك الخطاب والنص على اعتبار أنّ الخطاب هو تلك "الصياغة لفكرة مقصودة، في تتابع لغوي وفق ما تقتضيه القواعد اللغوية، للغة معينة، ومن الضروري هنا ضبط الصحة ، والسلامة في التأليف اللغوي، لأن سوء التأليف قد يؤدي إلى الاضطراب في العملية الإبلاغية، ليتم بعد ذلك إرسال (الخطاب) في الهواء إلى المتلقي، إذا كانت الرسالة منطوقة،(أو) تدون في المدونة الكتابية"18.

ويمكن أن نبين الفرق بين الخطاب وبين النص كما يلي:

1 – يفترض الخطاب وجود السامع الذي يتلقى الخطاب، بينما يتوجه النص الى متلق غائب يتلقاه عن طريق عينيه قراءة أي أن الخطاب نشاط تواصلي يتأسس – أولا وقبل كل شيء – على اللغة المنطوقة بينما النص مدونة مكتوبة.

2- الخطاب لا يتجاوز سامعه الى غيره أي أنه مرتبط بلحظة انتاجه بينما النص له ديمومة الكتابة فهو يقرأ في كل زمان ومكان..

3- الخطاب تنتجه اللغة الشفوية بينما النصوص تنتجها الكتابة، أو كما قال "روبير اسكاربيت R. Escarpit "اللغة الشفوية تنتج خطا ت des discours بينما الكتابة تنتج نصوصا des textes وكل منهما يحدد بمرجعية القنوات التي يستعملها، الخطاب محدود لقناة النطقية بين المتكلم والسامع وعليه فإن ديمومته مرتبطة بهما لا تتجاوزهما، أما النص فإنه يستعمل نظاما خطيا وعليه فإن ديمومته رئيسية في الزمان والمكان.

4- تحليل الخطاب:

أما تحليل الخطاب فمعناه أن يتم استخدام العديد من المناهج لتحليل الخطاب ونقله مما هو مجهول إلى شيء معلوم ، فكلمة تحليل تعني شرح وتفسير أجزاء الخطاب، والكشف عن أجزاءه المختلفة ، لكي يصبح واضحًا ومفهومًا .

ويعتمد تحليل الخطاب على تنظيم وترتيب المعلومات بشكل صحيح لكي يستطيع المتلقي فهم النصوص التي يتضمنها الخطاب، لذا فإن قراءة الخطاب بسرعة ليس تحليلًا له، حتى وإن توقف قارئ الخطاب عند بعض النصوص سريعًا لكي يفهمها، إنما تحليل النص يتطلب وقتًا طويلًا لكي يتم فهم معانيه، وما يتصل به من دلالات وأهداف، واكتشاف عناصر القوة والضعف به، ويتطلب ذلك وجود خبرة كافية وبحث متعمق.

هوامش المحاصرة:

1 – ابن منظور، لسان العرب، تحقيق: مجموعة من الأساتذة، دار صادر، بيروت، ط3، 1994م، ج7، ص42 –44.

2 – قاموس الألسنية، لاروس، ريس، 1972م، ص486.

3 – ينظر : محمد عزام ، النص الغائب،منشورات اتحاد الكتاب العرب،2001،دمشق ص15.

4 – رولان رث،لذة النص، تر،فؤاد صفا والحسين سبحان ،دار توبقال ط1 1988 الدار البيضاء ،ص 62.

5 – ينظر: عثماني ميلود ،شعرية تودوروف، ص56.

6ـــ جوليا كريستيفا ،علم النص ،تر فريد الزاهي وعبد الجليل ظم، دار توبقال،ط2 1997 المغرب ص22.

7 – مسعود صحراوي، التداولية عند العلماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة الأفعال الكلامية في التراث اللساني العربي، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2005م، ص3.

8 – سعد مصلوح، العربية من نحو الجملة إلى نحو النص، ص 407.

9 – سعيد حسن بحيري، علم لغة النص المفاهيم والاتجاهات، مكتبة لبنان شرون، لونجمان، ط1، 1977م.

10 – سورة الذار ت، الآية31.

11 – الفيروز أ دي، القاموس المحيط مادة: خطب

12 – جابر عصفور، آفاق العصر، مهرجان القراءة للجميع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997م، ص64.

13 – Petit Robert. 1981. Dictionnaire alphabétique & analogique de la langue française de Paul Robert. Nouvelle édition Le Robert. Paris (11e).

14 – العيد يمنى، في معرفة النص دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق، بيروت، ط1، 1983م.

15 – رابح بوحوش، الأسلوبيات وتحليل الخطاب، مختبر جامعة عنابة، 2006، الجزائر ص 71.

16 – يوسف نور عوض، نظرية النقد الأدبي الحديث، دار الأمين للنشر والتوزيع، ص11.

17 – محمد عزام،النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي دراسة، منشورات اتّحاد الكتاب العرب، دمشق، (د ط) 2001م، ص49.

تمهيد:

يؤكد دي سوسور في حديثه عن الدليل اللساني قائلا: "يتم التواصل دلة لغوية وأخرى غير لغوية وتهتم اللسانيات بدراسة الأدلة اللغوية ركة دراسة الأدلة غير اللغوية إلى الدلالية أو السميائيات التي تهتم بمعرفة العناصر التي تتشكل منها الأدلة، والقوانين التي تتحكم فيها1"، وللإشارة فإن أي خطاب بمفهومه العلمي واللساني يحوي النظامين معا، النظام التواصلي اللغوي وغير اللغوي، ولا تكتمل قيمة الخطاب ووظيفته الدلالية إلا كتمال قيمة ووظيفة النظامين معا.

1- الخطاب اللغوي:

الخطاب اللغوي حسب (بنفنيست) "هو كل مقول يفترض متكلماً ومستمعاً، وتكون لدى الأول نية التأثير في الثاني بصورة ما"2، والخطاب اللغوي هو الوحدة اللسانية التي تتعدى الجملة، لتصبح مرسلة كلية، أو ملفوظاً.

وقد عرّف هاريس الخطاب بقوله: "هو ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسلة من العناصر، بوساطة المنهجية التوزيعية، وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض"3.

2- الخطاب غير اللغوي:

يعرف نعمان بوقره الخطا ت غير اللغوية: " نها تدل علي أي شيء يتعين من جهة بموضوع ويشير من جهة أخري لفكرة معينة في الذهن، ويوجد فيها القصد في التواصل وهي حدث أو شيء يشير إلي حدث أو شيء آخر"4.

والخطا ت غير اللغوية "تتسم بكونها عاجزة عن الدلالة إلا إذا كانت علي صلة بموضوع تُمثله سواء كان هذا الموضوع واقعيا أو خياليا"5. ويتفق أغلب الباحثين في مجال التداوليات على أن الخطا ت غير اللغوية خمسة أنواع: شخصية، وزمنية، ومكانية، وخطابية، واجتماعية"6.

ومادة الخطاب غير اللغوي هي الرمز والإشارة، ويري (ارنست كاسيرر) أن هناك فرقا بين الرمز والإشارة، إذ يعتبر الإشارة جزءا من عالم الوجود المادي، في حين أنه يعتبر الرمز جزءا من عالم المعني الإنساني، والإشارة مرتبطة لشيء الذي تشير إليه علي نحو بت، كل إشارة واحدة ملموسة تسير إلي شيء واحد معين، والإشارة تنحصر في إطار محدود لا يتغير، إذ يعبر بها الفهم دون أن يلحظها عتبارها خالية من المعني.... وهو يعتبر الرمز أوسع من الإشارة في التعبير والإيحاء"7.

3- الاختلاف بين الخطابين اللغوي وغير اللغوي:

التواصل اللغوي لا يتحقق إلا بوجود نسق لغوي، تشكله مجموعة من العلامات اللسانية والفونيمات الدالة التي تتآلف فيما بينها وفق تتابع وخطية كما ينعتها دي سوسور، ووفق نظام نحوي كلي يشترك فيه الجميع مشكلا اللغة كأداة للتواصل، وقيمتها لا تتأتى إلا من قيمة كل عنصر ساهم في تركيبتها أو بنيتها، وفي هذا الصدد نجده يقول: "فقيمة الكل هي في أجزائه، كما أن قيمة الأجزاء تتأتى من مكانتها في هذا الكل أو ذاك، وهذا فإن أهمية العلاقة التركيبية بين الجزء والكل كأهميتها بين الأجزاء فيما بينها"8. أما الخطاب غير اللغوي فيتمثل في "العناصر البصرية التي تدخل في تكوين الخطاب غير اللغوي وتتكون من الصورة والشكل واللون، وتشتغل هذه العناصر وفق سنن خاصة بها تختلف عن السنن اللفظية. فهي تقوم بتحويل منظم لمجموعة من العناصر كالإطار واللون والشكل، مما يجعل الأدلة في الخطاب اللغوي تشتغل كلها داخل الخطاب"9.

ودراسة الخطابين تفرض على المتلقي أن يعي هذين النسقين المختلفين، وأن يحيط علما بخصوصية كلّ منهما، وبكيفية أداء المعنى فيهما.

4- نقاط الالتقاء بين الخطابين اللغوي وغير اللغوي:

يؤكد دي سوسور في إشارة له إلى ضرورة ارتباط النظام اللغوي بغيره من الأنظمة الإشارية، عتبارها أنظمة تواصلية يقول: "إنني أرى مسألة اللغة في جوهرها مسألة علم الإشارات، وجميع تطورات المسألة تستقي أهميتها من هذه الحقيقة الأساسية، فإذا أرد أن ندرك الطبيعة الحقيقة للغة فعلينا أن نفهم ارتباطها لأنظمة الأخرى للإشارات"10.

1- أهمية المعنى في الخطابين اللغوي وغير اللغوي:

لا يمكن ية حال من الأحوال أن نتصور نظاما من الأنظمة لغوية كانت أو غير لغوية، كاللغوية الصريحة أو الإشارية والرمزية والإيحائية مثلا، خالية من المعنى، وإلا لما أطلق عليها نظاما، فهذا المصطلح يوحي لضرورة إلى وجود نسق مـن العلاقات التي تربط بين جملة من العناصر اللغوية أو غير اللغوية لأداء شيء واحد مشترك وهو المعنى.

2- تفاعل اللفظ والإشارة:

لا يمكن دية المعنى في الخطاب غير اللغوي دون الحاجة إلى اللفظ وإلى الإشارة في الوقت نفسه، وهو ما عبّر عنه الجاحظ في قوله: "والإشارة واللفظ شريكان، ونعم العون هي له ونعم الترجمان"11، فهذه العبارة تحيلنا على وجوب الاستعانة لحركة الجسمية كأحد الأنظمة الاشارية التي يتم بها التواصل، وتوظيفها مقترنة لتعبيرات اللسانية لإتمام العملية التبليغية بنجاح، فالمكون اللساني يمثل اللغة، التي "تمنح المنتوج هويته البصرية واللفظية، وهي أساس وجود وضمان تداوله وتذكره واستهلاكه" 12.

لذلك نجد المتكلمين يعتمدون على عناصر لغوية وعناصر غير لغوية أو ما يسمى فـي اللسانيات بـ "مميزات فوق اللغوية paralinguistique المرافقة للكلام المنطوق... مثل الإشارة والإماءة وتعابير الوجه13.

3- الاشتراك بين الخطابين في عناصر عملية التواصل ووظائفها:

يعتقد رومان جاكبسون: "أن عملية الاتصال تتطلب ستة عناصر أساسية: المرسل والمتلقي وقناة الاتصال والرسالة وشفرة الاتصال والمرجع"14، لإضافة إلى إشارته للوظائف التي تؤديها هذه اللغة كالوظيفة التعبيرية والندائية والميتالسانية والشعرية والمرجعية والمهيمنة، وغيرها من الوظائف، وأنّ هذه العناصر ووظائفها مشتركة بين الخطابين اللغوي وغير اللغوي.

4- التفسير المتبادل وأهمية السياق:

الخطا ت غير اللغوية تعمل على تفسير الملفوظات وتحديد مجالها التبليغي في الخطاب عن طريق عناصر إشارية تحتويها تلك الملفوظات داخل سياقها المادي الذي قيلت فيه، والجدير لذكر في هذا المقام أن السياق يلعب دورا مهما في تحليل العناصر الإشارية الخاصة بكل ملفوظ، عتبار أن هناك كلمات و تعبيرات تعتمد اعتمادا ما على السياق الذي تستخدم فيه ولا يستطيع إنتاجها أو تفسيرها بمعزل عنه15.

1 – أحمد مومن، اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، – الجزائر – ط: 2،ت:2005، ص: 134.

2 – صحراوي إبراهيم، تحليل الخطاب الأدبي– دراسة تطبيقية– ، ص: 14–15.

3 – شرشار عبد القادر، تحليل الخطاب السردي وقضا النص، ص: 160.

4 – نعمان بوقره، المصطلحات الأساسية في لسانيات النص وتحليل الخطاب (دراسة معجمية)، جدار للكتاب العالمي، عمان، الأردن، ط1 2009، ص86.

5 –جواد ختام، التداولية أصولها واتجاهاتها، دار كنوز المعرفة والنشر والتوزيع، عمان، وسط البلد، ط1437،1، 2016. ص 76.

6 – محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص17.

7– كعوان محمد: الرمز والعلامة والإشارة المفاهيم والمجالات، المدرسة العليا للأساتذة، قسنطينة، ص 10.

8– عبد الجليل مر ض مفاهيم لسانية دي سوسورية محاضرات في اللسانيات العامة، دار النشر للغرب والتوزيع، وهران، – الجزائر– ص33.

9– عبد الحميد نوسي، الخطاب الإشهاري لمغرب استراتيجيات التواصل، ص 21.

10– عبد الكريم الرديني، مباحث لغوية، دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة– الجزائر– 2009، ص86.

11– البيان والتبيين، الجاحظ، تحقيق عبد السلام هارون– مصر– ط:2، ت:1921،ج78/1،ومفاهيم الجمالية والنقد في أدب الجاحظ، ميشال عاصي، بيروت– لبنان– ط:2،ت:1981،ص198.

12– بشير أبرير، دراسات في تحليل – الخطاب غير الأدبي– عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد– الأردن، ط1، 1431 ه –2010 ، ص .102–101.

13 – الجاحظ: البيان والتبيين، ج 1، شرح وتحقيق عبد السلام محمـد هـارون، مكتبـة الخانجي – القاهرة – 1968، ص45.

14– اللسانيات النشأة والتطور، أحمد مومن، ديوان المطبوعات الجامعية، الساحة المركزية بن عكنون، – الجزائر– ط:2، 2005، ص148.

15 – محمود أحمد نحلة، آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، ص.15،16.

المحاضرة الحادية عشرة

تحليل الخطاب (1) المستوى الصوتي

الصوت ظاهرة فيز ئية عامة الوجود في الطبيعة، أما الصوت اللغوي فيمثل الأصوات التي تخرج عن الجهاز الصوتي البشري والتي يُحمّلها دلالات محددة يريد من خلالها التعبير عن أفكاره التي يد ركها السامع ويفهم تلك المعاني، ومن مميزات الصوت البشري:

– قيمته الفيز ئية النابعة من خصائصه الصوتية الخاصة والتي يكشف عنها علم الأصوات (الفونيتيك).

– قيمته الفيزيولوجية النابعة من ثيرات الجهاز الصوتي، ويدرسها علم الأصوات الوظيفي (الفونولوجيا).

– قيمته النفسية النابعة من ثّره لحالات الخاصة للمتكلم أو السامع.

وقد اهتم النقاد الأسلوبيون بدراسة الصوت الشعري لإيمانهم بقدراته الكبيرة على التعبير الإبداعي الذي يعضد التعبير التواصلي ويؤكده، ولقدرته على تحقيق الانسجام النصي الذي هو "نتاج الإيقاع الداخلي للنص الشعري الذي ينبثق عن شبكة من العلاقات التي تنشأ بين الأصوات في صلب البيت الواحد، ثم تتفرع لتعم القصيدة سرها، وتجعله ينصهر في شكل نسيج خصوصي من الكلام يوقّعه مبدأ مركزي هام هو مبدأ التناغم الصوتي، ومبدأ التناغم الصوتي الدلالي"1.

وهذا المبدآن ينشآن في النصوص الإبداعية عبر استغلال المبدعين لصفات الصوت من جهر وهمس وانفجار واحتكاك وغيرها، وربط تلك الصفات لمعنى ، فهذه الخصائص" لا تسهم في التشكيل الإيقاعي للنص فحسب، ولكنها تسهم في تشكيل المعنى الدلالي الذي يطرحه النص الشعري "2.

ومن خلال علاقة الصوت لمعنى، ينشأ التناغم الصوتي الدلالي على مستوى أكبر هو مستوى الكلمة، حيث أن لجرس الكلمة و وقع ليف أصوات حروفها وحركاتها دورا هاما في إ رة الانفعال المناسب. والإيقاع الداخلي للألفاظ ينشأ من التماثل الصوتي الذي تحدثه الكلمات المتجانسة، كما يحدث من التماثل الصرفي على مستوى الصيغة، وفي تشكيل أكبر يمكن أن تتضام الكلمات المتجانسة صوتيا والمتجانسة صرفيا، مكونة ما يسمى لتوازي الصوتي الذي يحدث تواز إيقاعيا يكون له إضافة إلى الدور الإيقاعي دور في تشكيل دلالة النص.

أما علاقة الصوت و لمعنى أو القيمة التعبيرية للحرف، فابن جني واحد من القدماء الذين توسعوا فيها إذ انتهى إلى تحديد في علاقة الصوت لمعنى ضمن "اختيار الحروف وتشبيه أصواتها لأحداث المعبرة عنها بها ترتيبها وتقديم ما يضاهي أول حدث و خير ما يضاهي أوسطه سوقا للحروف على سمة المعنى المقصود والغرض المطلوب ومن ذلك قولهم: بحث، فالباء لغلظها تشبه بصوتها خفقة الكف على الأرض، والحاء لصلحها تشبه مخالب الأسد وبراثن الذئب ونحوهما، إذا غارت في الأرض، والثاء للنفث والبث وهذا أمر تراه محسوسا محصلا"3. و كيدا لهذا الرأي يرى إبراهيم أنيس أن "الدلالة الصوتية مستمدة من طبيعة بعض الأصوات فكلمة ينضخ – كما يحدثنا كثير من اللغويين القدماء– تعبر عن فوران السائل على قوة وعنف، وهي إذا قورنت بنظيرتها (ينضح) التي تدل على تسرب السائل في تؤده وبطء، يتبين لنا أن صوت الخاء في الأولى له دخل في دلالتها، وعلى هذا فالسامع يتصور بعد سماعه كلمة (تنضخ) عينا يفور منها النفط فورا قو عنيفا"4.

والأسلوبية الصوتية هي فرع من علم الأسلوب "يهتم لجانب الصوتي والفونولوجي في النصوص الجميلة، ويساعد على كشف دور التوظيف الصوتي في تجسيد الخيال وتحقيق الصورة عبر أبعاد التكرار والتقابل والتوازي على مستوى الأصوات المفردة، وعلى مستوى السياق الصوتي"5.

وأهمية الدرس الصوتي في التحليل الأدبي كبيرة، "ذلك أن أية دراسة على أي مستوى من مستو ت البحث تعتمد كل خطواتها على نتائج الدراسات الصوتية، وذلك لطبع أمر يمكن إدراكه، إذا فهمنا أن الأصوات هي المظاهر الأولى للأحداث اللغوية، وهي كذلك بمثابة اللبنات الأساسية التي يتكون منها البناء الكبير"6.

وسندرس الأصوات أسلوبيا من خلال مصطلحي التكرار والتواتر، أما الأول فهو" لإتيان بعناصر صوتية متماثلة في مواضع مختلفة من العمل الفني، والتكرار هو أساس الإيقاع بجميع صوره"7، والمقصود بذلك أن تي العناصر المتماثلة متتالية في سياق النص، أو بمعنى آخر تظهر قريبة من بعضها مكانيا وزمانيا،

أي أنّ القارئ يعيد قراءتها في فترات زمانية قريبة من بعضها، كما يلاحظ تكرارها لقرب هذه الظواهر بعضها من بعض.

وأما الثاني فهو "نسبة تكرارها إلى وحدة زمن في بث شفوي، أو إلى مدّ كمي، كتواترها في نص أو كتاب، أو نسبتها إلى مجانساتها في سياق ما "8، والمقصود بذلك أنّ الصوت المتواتر يلاحظ من قبل المتلقي من خلال بروزه على مجانساته من الأصوات ، ويعتمد الأسلوبيون لتأكيد ذلك على قياس نسبة هذا البروز إحصائيا .

وخلاصة لما سبق يعتمد النقاد الأسلوبيون على مختلف النقاط سالفة الذكر مداخلا إجرائية لتحليل المستوى الصوتي، فكل خصيصة يمكن أن تتحول إلى مفتاح يلج منه الباحث إلى عالم النص المغلق سواء كانت صوتية بتة في نظام اللغة، أو كانت فونولوجية متغيرة بحسب ثيرات الاستعمال التي يفرضها على الكلام عموما وعلى النص الإبداعي بشكل خاص، مع ربط المعاني المستمدة من هذه الخصائص مع مختلف مستو ت النص الأخرى في شكل شبكة علائقية أفقية وعمودية للوصول إلى الدلالات العميقة للنص.

التطبيق:

لتجسيد هذه الأفكار ولاستظهار القيم الصوتية في ويل وتوضيح معاني النص ودلالاته نحلل بعض النصوص الشعرية قال الشاعر ابن زيدون:

أضحى التنائي بديلا عن تدانينا و ب عن طيب لقيا تجافينا

يرى منذر عياشي في قول ابن زيدون تكرارا لحرف الألف تسع مرات، والنون ثماني مرات، والباء ثلاث مرات، والتاء ثلاث مرات مما يضفي تشكيلا صوتيا للصورة السمعية وأثرا في نفس المتلقي9.

ويرى الدكتور عبد الخالق العف في تتبّعه لقصيدة فدوى طوقان (ولا شيء يبقى) التي تقول فيها:

معا نحن هذا المساء وتطويك

عني غدا ضراوة هذي الحياة

ستقصيك عنّي بحار

وهيهات بعد أراك

سأجهل دوما إلى أين أفضي

مسيرك أيّ اتّجاه

أخذت وأيّ مصير خفي

حشت إليه خطاك

ستمضي وسارق كلّ جميل

وغال لديك سيسرق

هذي الهناءة منا

ويفرغ منها يدينا

في حرف الهاء انسجاما مع النغم وراحة في النفس، وتخفيف حالة الأسى التي تهيمن على النص، فالهاء حرف حلقي لا يحتاج إلى جهد عضلي، وتُفرغ الشاعرة آهاتها المتتالية وزفراتها الحرة عبر ترديدها حرف الهاء، خاصة إذا كان مردوفا لألف (الحياة، اتجاه)10.

كما استطاع العف أن يلمس دلالة صوت الشين في قصيدة "عاد"، لسميح القاسم والتي يقول فيها:

عاد من رحلة الفصول

لأ شيد والوعود

ويشيعون أنه كان أ مها يقول

في شوق الدجى أعود

ويشيعون أنهم

سمعوا في الدجى عويل

وعواء من الحدود

من ترى يعرف القتيل

يرى الناقد الأسلوبي عبد الخالق العف أنّ تكرار صوت الشين في أربعة أسطر متتالية، خلق تواليا نغميا سهام من الصوائت الثلاثة، والتي عملت على علو إيقاعها لإمكان مدّ الصوت فيها، كما رأى في صوت الشين انسجاما مع حالة الوشاية والإشاعة والوشوشة الخافتة في النص11، ويرى الناقد أنّ تكرار حرف الدال ثماني مرات في هذه القطعة الشعرية ساهم في إضفاء تلك الدلالة، فالوعود تنسجم مع الإشاعة، وتكرار الدجى مرتين ينسجم مع الوشوشة التي تتطلب السر والكتمان، والعود في شقوق الدجى ينسجم مع حالة الخوف من الوشاية.

1 – محمد لطفي اليوسفي: الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجزوه و صنعوه، الدار العربية، تونس ليبيا 1992، ص 58.

2 – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النسق، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، ص 47.

3 – عثمان ابن جني: الخصائص: تح : محمد علي النجار، دار الهدى للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، ط2، (د،ت) ، ج 2، ص 162–163.

4 – إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة – مصر، ط4، 1980، ص 46.

5 – محمد الصالح الضالع: الأسلوبية الصوتية، دهر غريب للطباعة والنشر، القاهرة – مصر ،2002. ص33.

6 – مراد عبد الرحمان مبروك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي في دراسة الشعر، ص 21.

7– سيد الخضر: التكرار الأسلوبي مع اللغة العربية /دراسات في القرآن والحديث الشريف، مصر، ط1، 2003، ص11.

8– ينظر: عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 205.

9 – عبد الخالق العف، التشكيل الجمالي في الشعر الفلسطيني المعاصر، مطبوعات وزارة الثقافة، ط1، السلطة الفلسطينية 2000م، ص245.

10 – المرجع نفسه، ص248.

11 – المرجع نفسه، ص250.

جامعة مصطفى اسطمبولي قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية ليسانس مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الثانية عشرة

تحليل الخطاب (2) المستوى الإفرادي

1– مفهوم الكلمة:

إنّ القيم الصوتية لا يمكنها دية دورها ما لم توضع في موقع سياقي داخل البنية اللغوية يساندها ويعمل على استثمار خصائصها الصوتية، فيزداد إيحاؤها وتعظم دلالتها1، وهذا الموقع السياقي الذي يضم الأصوات يصطلح عليه" للفظ" أو"الكلمة".

وتكاد تجمع المجامع العربية على أن "الألفاظ ترادف الكلمات في الاستعمال الشائع المألوف، فلا فرق بين أن يقال أحصينا ألفاظ اللغة أو كلمات اللغة"2، ومع هذا فإنّ النحاة في التراث النحوي العربي القديم، يفرقون بينها "في حديث نخرج منه أنهم يستشعرون مع اللفظ عملية النطق وكيفية صدور الصوت، وما

يستتبع هذا من حركات اللسان والشفتين فإذا ربط هذه الأصوات المنطوق بها وما يمكن أن تدل عليه من معنى تكونت في رأيهم الكلمة"3.

والكلمة في النصوص الإبداعية شيء ضروري، لأن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبني عليه النص ولأنها عنصر جامع بين الوحدات الصوتية من جهة والتراكيب نواعها من جهة أخرى، فهي المساحة التي يجد فيها الصوت دورا له، وهي الوحدة الأساسية للنظام ألإبلاغي.

وبتعريف أدق يبين صلاح فضل مفهوم الكلمة فيقول: "الكلمة هي مجموعة من المقاطع المكونة من حروف وحركات والمؤلفة بنظام مناسب يسمح بتكرارها، أو هي عتبار آخر مجموعة من الوحدات الخطية المنتظمة في الكتابة بنسق خاص يسمح أيضا بتكرارها فالكلمة تتكون من عناصر توصف عتبارها أصوا أو خطوطا ووحدتها الصغرى هي الفونيم"4 .فالكلمة هي الصوت المسموع واللفظ، هو الخط المكتوب وهي الكلمة وكلاهما يملكان تركيبا متشابها سواء كان صو أو خطا.

أما عند الغرب فيعرفها ستيفن أولمان نها "أصغر وحدة ذات معنى في الكلام واللغة "5، أي أنها مرتبطة بحمل المعنى، وأهميتها تكمن في الكلام واللغة على حد سواء، لذلك سميت الكلمات لوحدات الدالة.

2-الكلمة و المعنى:

شغلت قضية اللفظ والمعنى والعلاقة بينهما القدماء والمحدثين على حد سواء، فاختلفوا فيها منذ بدا ت الخوض في هذه القضية، فأفلاطون يرى أنّ"العلاقة بين اللفظ والمعنى معنى لازم يتصل بطبيعة الكلمة الذاتية، فالكلمة عنده تتطابق ومسمياتها، أي الأشياء التي تدل عليها، وهذا الرأي خالفه أرسطو الذي جعل العلاقة بين اللفظ والمعنى اصطلاحا جما عن اتفاق بين بني البشر"6. وقد انتقلت هذه القضية إلى اللغويين والنقاد العرب، فانتصر بعضهم للرأي الأول وعضد البعض الآخر الرأي الثاني.

وقد أخذ برأي أفلاطون كل من ابن طباطيا وابن رشيق، فهذا الأخير خذ بتعريف ابن طباطبا "اللفظ جسم و روحه المعنى، وارتباطه به كارتباط الروح لجسم يعصف بعصفه، ويقوى بقوته"7.

وقد تبع المحدثون هذا الخلاف فالعلاقة بين الدال والمدلول عند دوسوسير تتصف " لاعتباطية، إذ ليست هناك علاقة منطقية، رغم أنه عرفها نهما، كيان واحد لا يتجزأ ذو وجهين متصلين وملتحمين

التحام وجه الورقة وقفاها"8، فلا يمكن الفصل بين الدال والمدلول، ولا يمكن اعتبار العلاقة تلازمية بل هي اعتباطية، إذ لا رابط بين أصوات الكلمة أو حروفها وبين معانيها.

3–الكلمة و الاختيار الأسلوبي:

عند دراسة الكلمة في النص الشعري يواجه الباحث الأسلوبي مستويين اثنين:

المستوى الأول: هو ما يعبر عن أصل المعنى المجرد وهو المعنى الذي يشترك فيه الناس جميعا.

المستوى الثاني: هو الذي يتميز به المتكلم بقدر ما في أسلوبه من حسن التخير ومراعاة الغرض والمقصد من الكلام.

وبذلك فالمعنى الفني "هو الذي لا يمكن التعبير عنه بغير صيغته، لأن المفترض أن مبدعه قد اختار من الصيغ والألفاظ ما هو انسب للتعبير عن تجربته ومعانيه الدقيقة "9، فتعامل الناقد الأسلوبي يكون مع الصيغة التي طرحها، المتكلم دون الخروج عليها، لأنها نتيجة اختيار المبدع طبقا لظروف كثيرة سبقتها. توصل عبد القاهر إلى أنه يجب: " أن تي المعنى من الجهة التي هي أصح لتأديبه، وتختار له اللفظ الذي هو أخص به"10. وكذلك لأن الأسلوب هو "اختيار واع بسلطة المؤلف على ما توفره اللغة من سعة وطاقات"11، أو هو "طريقة اختيار الألفاظ و ليفها للعبير بما عن المعاني بقصد الإيضاح والتأثير"12، ويمكن تفسير عملية اختيار الألفاظ والكلمات بطريقتين.

أ–الاختيار الواعي

يكون عن مقصد وتدبر مع تفحص الكلمات واستحضار الأصلح تعبيرا عن المعنى السابق لها في الذهن، والسلسلة التي يستحضرها الكاتب تصلح في أغلبها أن تعبّر عن ذلك المعنى، لذلك فهي بدائل أسلوبية لبعضها البعض، غير أنّ وعيه يوجهه نحو واحدة من تلك الاختيارات التي تكون هي الأقدر على تحويل المعنى المتخيل إلى لغة.

ب– الاختيار اللاشعوري:

الذهن وهو الذي "غالبا ما ينساق في زحمة الكلمات أو المشاعر أو الشحنة الانفعالية الغالبة على المبدع أو بتأثير الإيقاع المتسلط عليه"13، دون ربط واضح بين الكلمة ومعناها وهو ما يدفع القارئ، ويعلق الدكتور صلاح فضل على النوعين بقوله: "إنّ هذا التمييز بين الاختيار الواعي واللاشعوري أمر

ضروري فكلنا يعرف بتجربته الخاصة أن هناك اختيارات لا شعورية تيها بطريقة عفوية غريزية للوهلة الأولى، وبشكل آلي تقريبا بينما هناك اختيارات أخرى متدبرة ومقصودة نتردد في القيام بها ونصحح ما انتهينا إليه منها ونتأمل الكلمة أو العبارة الملائمة حتى نعثر على الشكل المناسب"14.

واختيار الكلمات المناسبة سواء شعور أو لا شعور تتحكم فيه بعض الأسباب الهامة منها:

– مطابقة اللغة للفكرة و الغرض: وهو اختيار محكوم لموقف والمقام و يسمى الاختيار النفعي، وفي هذا النوع المبدع كلمة ما لأنها أكثر مطابقة للغرض المطلوب.

– الاختيار الإيقاعي: وذلك كوقوع الشاعر أو المبدع تحت ثير إيقاع بعينه ينحرف لشاعر نحو كلمات بعينها تتناسب مع هذا الإيقاع وتنميه.

الاختيار النحوي: وهو الذي تتحكم فيه مقتضيات التعبير اللغوي15.

والأسلوبية تتجه إلى "الألفاظ عتبارها ممثلة لجوهر المعنى، فاختيار المبدع لألفاظه يتم في ضوء إدراكه لطبيعة اللفظة و ثير ذلك على الفكرة، كما يتم في ضوء تجاور الألفاظ بعينها تستدعيها هذه المجاورة أو تستدعيها طبيعة الفكرة"16، وعمل الأسلوبي هو "تفسير الاختيار الذي قام به صاحبه من بين أنماط أو صور من الأداء اللغوي" 17.

4–القيمة الأسلوبية لاختيار الكلمة.:

الاختيار يتم بين "سلسلة من الخيارات الممكنة في السياق المعطى، وينبغي التأكيد على أن سلسلة الخيارات المتاحة لا نهائية، أي انه ليس ثمة نقطة يمتنع عندها اختيار جريد"18.

التطبيق:

وفيما يلي اختيار أسلوبي بديع للشاعر بهاد الدين زهير وهو يصف ثغر محبوبته التي ساهم العواذل في قطع صلته بها، فعبّر عن هذا الفصل وعن رغبته في إنهائه في قوله:

وَيَبْسَمُ عَنْ ثَغْرٍ يَقُولُ ونَ إِنَّهُ حُبَابٌ عَلَى صَهْبَاءَ بِالْمِسْكِ تَنْفَحُ

وَقَدْ شَهِدَ الْمِسْوَاكُ عِنْدِي بِطِيبِهِ وَلَمْ أَرَ عَدْلاً وهْو سكْرانُ يطْفَحُ 19

أهم ما يلفت الانتباه في هذا المقطع الشعري هو الاختيار الأسلوبي للكلمات الشعرية في الشطر الثاني من البيت الأوّل ، فلفظتي (حُباب وصهباء) تحملان العديد من الدلالات المعجمية التي نعتقد أنّ الشاعر علمها ووعى قيمتها الدلالية ، فهل كان الاختيار الأسلوبي لهذه الوحدات اللغوية بسبب أحد هذه المعاني، أم أنّ الشاعر اختارها لمعانيها جميعا.

والتحليل الأسلوبي لمحور الاختيار الشعري كشف أنّ الشاعر اختار هذه الألفاظ لدلالاتها المعجمية كلّها، لأنها تخلق مستو ت مختلفة من المعنى تتضافر كلّها لصياغة معنى عام ، فكلّما استدعينا أحد معاني كلمة (حُباب) جرّت مها معنى خاصا متعلقا بها من معاني كلمة (صهباء) وقد حدّد هذه المستو ت الدلالية في ثلاثة هي:

1- دلالة المحبوبة:

فالابتسام دلالة الفرح والسعادة، والثغر، وإن دل على الفم فإنه يدل كذلك على "الحد بين المتعادين"20 ويواصل التركيب البلاغي تصوير شكل هذا الثغر يقول: (حباب على صهباء) ليعمل اللون عمله في إ رة الخيال "فالحباب هو فقاقيع الماء أو الخمر التي تعلو الكأس، والمعروف أن لونها أبيض، وهو كذلك موج الماء الذي يتبع بعضه بعضا، وهو الطرائق التي يجمع فيها الماء كأنها الوشي"21، والقصد هو الأسنان البيضاء المستوية، المعتدلة في شكل جميل كأنه الوشي، أما الصهباء فهي"اللون الأحمر أو الأبيض المائل إلى الحمرة"22، وهو لون اللسان والشفتين والمسك "نوع من الطيب تسمية العرب المشموم، يؤخذ من الظباء"23. وعطر المسك هنا بع من فم المحبوبة الجميل.

2- دلالة الخمر:

إذا كانت الصهباء هي الخمرة، فإن الحُباب هو ما يعلو الخمرة من فقاقيع بيضاء، وهذا المعنى لا ينفي الدلالة الأولى بل يؤكّدها وينطلق منها ليبرز حال الشاعر النفسية بسبب الفصل الذي تسبّب فيه العواذل بينه وبين محبوبته التي لم يعد يرى ثغرها بل يسمع من الآخرين عن جمالة مما يزيد في حزنه، وللتصدي لهذه الحال لجأ الشاعر إلى تغييب العقل عبر معاقرة الخمر.

3- دلالة الراحلة والشاعر المرتحل:

لا يمكن للرحلة في القصيدة العربية القديمة أن تتم دون وجود للراحلة، فهي أهم وسيلة للانتقال إلى الممدوح، وهي وسيلة تغيير واقع مرفوض إلى واقع آخر يرجى بلوغه، ومن حسن الاختيار أن الكلمة التي

تعبر عن وسيلة الانتقال هذه هي «الصهباء»، وهي في معناها المعجمي تطلق"على الناقة أو الفرس البيضاء التي تقترب إلى حمرة"24، والنفح "دفعة الريح الطيبة ونفح الطيب، بمعنى أرج وفاح"25.

فالعدل "هو من كان عادلا منصفا، وعدل فلان بفلان سوّى بينهما"26، فهذا المسواك شهد شهادة العادل المنصف محاولة منه التسوية بين الطرفين المتخاصمين، رغم أنه كان طفحا أي ملأه الشراب وكان في غياب م للعقل لا يستطيع التمييز بين الأشياء ورغم ذلك فقد شهد بطيب هذا العطر.

والمرتحل هو "حباب على صهباء" وهو تركيب لغوي بسيط لكنه يمثل المحرك الأساسي لخيوط هذه الأبيات كلها، فكلمة "حباب"مثلها مثل كلمة "صهباء" هي كلمة أساسية لتحقيق الغرض الأسلوبي من هذا المقطع الشعري كله، لذلك جاءت في القصيدة "حباب على صهباء"، والحباب لغة له مجال لغوي واسع فهو "حبا البعير إذا برك وزحف من العياء، وحبا الشيء د ، وحبا حبوا مشى على يديه وبطنه"27.

وفيما يلي تلخيص للاختيار الأسلوبي للفظتي (الحباب والصهباء):

حباب: اللون الأبيض / فقاقيع بيضاء تعلو كأس الخمر / الرجل المحب

صهباء : اللون الأحمر / الخـــمر / الناقـــة

الث . .غر الحالة النفسية للشاعر الرحلة إلى المحبوبة

فإذا أخذ لمعاني الأولى الدالة على الألوان، جاءت الدلالة سطحية معبّرة عن ثغر المحبوبة الجميل الذي امتزجت فيه حمرة الشفتين ببياض الأسنان، ليزينه عطر جميل يفوح منه أثناء ابتسامها لمحبوبها، وهي صورة جميلة، وتعبّر عن نوع من الاستقرار في العلاقة بين الطرفين.

ولكنّ هذه الحال السعيدة التي يبدو عليها الشاعر سرعان ما تتغيّر، حينما خذ لمعنى المعجمي الثاني لهاتين الكلمتين، فإذا كانت الصهباء هي الخمر، والحباب هي الفقاقيع البيض التي تعلو كأسها، فإنّ الشاعر الذي يعاقر الخمر لا يبدو سعيدا كحاله في المفهوم الأول، لأن الحال الثانية تعبّر عن انفصال في العلاقة يؤكّدها قوله (يقولون) دلالة على بعده عن هذه المحبوبة، مما دفعه إلى الخمر سبيلا لتناسي هذه الحال الثانية.

لتوفّق الدلالة الثالثة بين الدلالتين السابقتين فتحقق الوصل بين الشاعر ومحبوبته، وتزيل عنه مظاهر الحزن والأسى، وذلك من خلال تحوّل الحباب إلى الشاعر المحب، والصهباء إلى الراحلة التي ستوصله إلى محبوبته وإلى حال أفضل من الحالتين السابقتين.

ليحقق هذا الاختيار الأسلوبي في النهاية ثلاثة مستو ت دلالية استمدّت قوتها من المعاني المعجمية لكل لفظ، والتي نجح الشاعر في الجمع والمزج بينها، لا ليدل على دلالة واحدة، بل ليوصل إلى القارئ تلك الدلالات جميعا.

هوامش المحاضرة:

1 –عد ن حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي. ص 172.

2 – إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ مكتبة الأنجلو مصرية ،القاهرة – مصر ط4 ،1980م، ص 38.

3 – إبراهيم أنيس: دلالة الألفاظ، ص 38.

4 – صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 194.

* الفونيم: هو أصغر وحدة صوتية *الخطيم: هو الحرف المكتوب ومجموعة العناصر الخلافية المتصلة به (تجعله مختلفا عن حرف الجر)

5 – تمام حسان: اللغة العربية معناها ومبناها ص 317.

6 – أحمد محمد قدور: مبادئ اللسانيات ص 272.

7 ابن رشيق أبو علي الحسن (456): العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية، القاهرة – مصر، 1955م، ص 124.

8 – فرد ند دوسوسير: دروس الألسنية العامة. ص45.

9 – عبد الحميد الهندواي: الإعجاز الصرفي في القرآن ،دراسة نظرية وتطبيقية، التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة ص69.

10 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز ص43.

11 – عبد السلام المسدي: الأسلوب ص 70–71.

12 – أحمد الشايب: الأسلوب دراسة بلاغية تحليلية لأصول الأساليب الأدبية. ص 36.

13 – عبد الحميد الهندواي: الاعجاز الصرفي في القرآن، دراسة نظرية وتطبيقية ،التوظيف البلاغي لصيغة الكلمة ص 90.

14 – صلاح فضل: علم الأسلوب ص 107.

15– صلاح فضل: علم الأسلوب. ص 87.

16 – محمد عبد المطلب: البلاغة والأسلوبية ص 207.

17 – أحمد درويش: دراسة الأسلوب بين المعاصرة والتراث، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 1998 ص 115.

18 – كمال أبو ديب: الشعرية، مؤسسة الابحاث العربية، بيروت –لبنان،1987م. ص 21.

19 – بهاء الدين زهير: الديوان دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت – لبنان، 1981م، ص 73.

20 – المنجد الأبجدي، ص 688 .

21 – ابن منظور: لسان العرب، مادة (حبب).

22– علوي الهاشمي: ايقاع اللون في العقيدة العربية الحديثة. مجلة مهرجان المربد الشعري التاسع. المحور الرابع، دار الحرية. بغداد.1989م. ص 269.

23 – كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه،ج 1، ص 732.

24 – كريم زكي حسام الدين: التحليل الدلالي، إجراءاته ومناهجه، دج1، ص 29.

25 – ابن منظور: لسان العرب (مادة نفح).

26 – المنجد الأبجدي، ص 688.

27 – ابن منظور: لسان العرب مادة (حبب)

جامعة مصطفى اسطمبولي

قسم اللغة والأدب العربي

مستوى السنة الثانية

مقياس: الأسلوبية وتحليل الخطاب

المحاضرة الثالثة عشرة

تحليل الخطاب (3) المستوى التركيبي

التركيب النحوي هو نتاج الكلمات المتجاورة والمترابطة والمتضافرة لتشكيل ما يصطلح عليه الجملة وهذا ما بيّنه دوسوسير عندما قال: "إنّ الكلمات تعقد فيما بينها في صلب الخطاب، والكلمة إذا وقعت في سياق ما لا تكتسب قيمتها إلا بفضل مقابلتها لما هو سابق، ولما هو لاحق لها أو لكليهما معا"1. وهذا ما يشكل تركيبا تجاور تحيا فيه الكلمة بفضل الدور الذي يعطى لها فيه، ويحيا التركيب بفضل الكلمات المترابطة فيه.

1- مفهوم التركيب:

يعرّفه سيبويه بقوله: "اجتماع كلمتين أو أكثر لعلاقة معنوية" 2. والاجتماع هنا هو التجاور لأداء وظيفة معنوية. ولكن الأصل في التركيب ليس تجاور الكلمات، بل الأصل فيه "أن تعتبر الحروف صوائتها وحركاتها وانضمامها لحروف أخرى، وانضمام الحروف في كلمات والكلمات في أنساق تؤدي موقعا من الدلالة المعنوية فيكون إذن نسيجا من العلاقات التي يقوم بين الحروف والكلمات"3. وعمل الشاعر هو ليف هذه الأجزاء للوصول إلى التركيب المتكامل.

والنحو هو المعيار الداخلي الذي يجمع الكلمات في سياق تركيبي معين، و لتالي فهو وسيلة المتكلم لصياغة تراكيبه المختلفة الحاملة للمعاني المختلفة. وهو، أي علم النحو، وسيلة القارئ لفهم هذه التراكيب وما وصفه لها لجودة والرداءة إلا وصف لمعاني نحوية معينة، فعلم النحو هو رابط هام بين الشاعر والمتلقي، عبر الرسالة اللغوية التي تنتقل من هذا إلى ذاك، "فلا ترى كلاما قد وصف بصحة النظم أو فساده أو وصف بمزية وفضل فيه إلا وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه وجدته يدخل في أصل من أصوله ويحتل من أبوابه"4. فعلم النحو هو أساس النظم وقانونه الذي يتحكم في جزئياته وهو وسيلة الشاعر لصياغة التراكيب المختلفة، وهو كذلك وسيلة القارئ لفهم النص.

2- أنواع التركيب الشعري:

تهتم الدراسة الأسلوبية بثلاثة أنواع من التركيب، ورغم أنّها عادة ما تجتمع في النص الواحد إلاّ أنّ لكل منها أهميته الأسلوبية في تشكيل المعنى، لأنها ترتبط بجوانب محددة تفصل بينها حدود واضحة، ولكنّها في الآن ذاته تي متضافرة، تتداخل فيما بينها لتشكّل المستوى التركيبي المعقد للنص، والتحليل الأسلوبي

يعي هذه الحدود، كما يعلم الروابط التي تجمع بينها، لذلك ينطلق منها منفصلة ليصل إلى الدلالة الجامعة التي تربط بعضها ببعض وهذه الأنواع هي:

– التركيب النمطي:

وهو أقل أشكال التعبيرات الأدبية ثيرا رغم أنّه أكثرها حضورا في النص، ودوره الأهم هو تحقيق الترابط بين أجزاء النص المختلفة، وهو الأقرب إلى المستو ت التواصلية للكلام، ولكنّ تواتر بعض أشكاله بشكل لافت قد يجعل منها ظاهر أسلوبية ذات دلالات خاصة، وتدرس الأسلوبية هذا التراكيب ضمن التراكيب الإسنادية والتراكيب الطلبية .

– التركيب المنزاح :

وهو نوع من التركيب الذي يظهر في مواضع معينة من النص الشعري لغرض إ رة الدهشة والتأثير في المتلقي، وسمي لمنزاح لخروجه عن السنن والقواعد المعروفة، وإذا كان هذا الخروج يعد عيبا في سنن النحو، فإنّه في الدراسات الأسلوبية يعدّ "استثمارا وتوظيفا للطاقات الكامنة في اللغة، إذ يمكن تحديد هذه الطاقات والكشف عن أبعادها عن طريق قواعد التحويل"5 فهذه الطاقات هي التي تسمح للمبدع لتعبير عن المواقف المختلفة بلغة غير عادية من خلال التعبير التصرّف في مواقع الوحدات اللغوية عن طريق قواعد التحويل كالتقديم والتأخير مثلا، والتغيير في البنية اللغوية يؤدي لضرورة إلى تغيير في الدلالة، مما خذ بيد المعنى إلى اتجاهات جديدة غير تلك التي يقدمها التركيب في شكله النمطي

– التركيب المجازي:

وهو نوع من التركيب المنزاح، يقوم على اختيارات إفرادية توضع في تراكيب لا تلائمها من الوجهة الدلالية، وهذا الخروج عن المألوف يكون عادة بغرض إنشاء الصور الشعرية، حيث تصاغ تلك الكلمات "وفق نظام خاص ينشئ الصور الشعرية ويثير الخيال"6.

3– أهمية علم النحو في دراسة التراكيب الشعرية:

النحو هو المعيار الداخلي الذي يجمع الكلمات في سياق تركيبي معيّن، و لتالي فهو وسيلة المتكلّم لصياغة تراكيبه المختلفة، سواء لتقيّد بقواعده أو لخروج عنها، وهو في الوقت نفسه، وسيلة القارئ

لفهم هذه التراكيب من خلال مقارنتها مع تلك السن، يقول عبد القاهر الجرجاني "فلا ترى كلاما قد وُصف بصحة النظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد، وتلك المزية وذلك الفضل إلى معاني النحو وأحكامه"7.

التطبيقات:

النص1:

موت أمام الحلم

حلم أمام الوطن

وطن خلف الموت

هذي حياتك تبنى على

حلم ووطن وموت

معادلة صعبة تلك التي يعيشها الفلسطيني في هذا الواقع المرّ، فهو يحاول تحقيق وجوده، ولكنّ هذا الوجود لا يمكن أن يتحقق دون وطن، والطريق إلى الوطن يمر بمسلكين هما الحلم أو الموت، فأي طريق يختار وكلاهما لا يمكن أن يحقق له الكينونة التي يصبو إليها حتى لا يضيع وجوده ويصبح نسيا منسيا.

ورغم أنّ التراكيب التي اختارها الشاعر نمطية بسيطة إلاّ أنّها حملت الكثير من الروح الإبداعية، فقد لفت انتباه القارئ من خلال تغيير مواضع الكلمات، ولكن تتبّع هذا التغيير يصل به إلى المفاجأة الأسلوبية، حيث يكتشف المتلقي أنّ هذه الحياة وهذا الوجود يدور في حلقة مفرغة تبدأ لموت وتنتهي به ليبقى الوطن بين الموتين حلما عزيز المنال.

موت حلم وطن موت

فالموت أمام الحلم، وهذا الأخير أمام الوطن، والوطن خلف الموت، لتستمر دائرة الحياة دون توقف أو تغيير، خالية من كل جديد، يتغيّر فيها المبتدأ وهو عنصر أساس في الجملة إلى مجرّد مضاف إليه، ليصبح الشيء المهم نو لا قيمة له.

هوامش المحاضرة:

1– دوسوسير فر ند: دروس في الألسنة العامة، ص 186.

2– ينظر: سيبويه أبوبشر عثمان بن قنبر: الكتاب ، تح: عبد السلام هارون، دار القلم، بيروت ، 1966 ، ج1، ص 134.

3 – صالح بلعيد: التراكيب النحوية وسياقاتها المختلفة عند عبد القاهر الجرجاني، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د،ت) ، ص 102.

4 – عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 65.

(*) الجمل الأصول: تمثل المستوى العادي الذي يعتمد النحو التقعيدي في تشكيل عناصره ينظر: ميشال زكر : الألسنية التوليدية التحويلية وقواعد اللغة العربية (النظرية الألسنية)، ط 2، 1986، ص 113.

5 – موسى ر يعة: الأسلوبية مفاهيمها وتجلياتها، ص 52.

6 – مصطفى السعدني : العدول ، أسلوب تراثي في نقد الشعر ، ص 25.

7– عيد القاهر الجرجاني : أسرار البلاغة ، ص 122

المحاضرة الرابعة عشرة

تحليل الخطاب (4) الانزياح الشعري ودلالته الأسلوبية

من أهم صور الانز ح الشعري التي انتبه إليها البلاغيون القدامى لحضورها اللافت في الشعر العربي القديم، وانتبه إليها الدارسون الأسلوبيون لأهميتها في الكشف عن الوظيفة الشعرية للنصوص الإبداعية (الحذف) و"الحذف من القضا الهامة التي عالجتها البحوث النحوية والبلاغية والأسلوبية بوصفها انحرافا عن المستوى التعبيري العادي، ويستمد الحذف أهميته من كونه لا يورد المنتظر من الألفاظ وإنما يذهب لمتلقي مذاهب بعيدة، ومن ثم يفجر في ذهن المتلقي شحنة توقظ ذهنه وتجعله يفكر في ما هو مقصود"1.

ولأهمية هذا المبحث فقد خصّ له الدارسون القدامى أبوا في مصنفاته، وقد أحسن عبد القاهر الجرجاني التعبير عن هذه الأهمية في قوله "هو ب دقيق المسلك، لطيف المأخذ عجيب الأمر شبيه لسحر، فإنّك ترى به ترك الذكر أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتمّ ما تكون بيا إذا لم تُبِن"2، فالتخلي عن التصريح المباشر، والاستغناء عن بعض عناصر التركيب يمكن أن يؤدي الدلالة بشكل أوضح وأعمق، لينقل اللغة السطحية المباشرة إلى لغة فنية جميلة.

ولا يمكن اللجوء إلى هذا الشكل من الانز ح اللغوي وفق شروطه التي سنّها النحاة والبلاغيون والتي استمر النقاد الأسلوبيين في التقيّد بها "فمن شروط الحذف أنْ تكون في المذكور دلالة على المحذوف إمّا من لفظه أو من سياقه، وإلا لم يُتمكن من معرفته فيصير اللفظ مُخِلاً لفهم"3.

وتكمن أهمية هذا الانز ح في أنه يثير انتباه المتلقي، ويدفعه إلى إعمال الفكر لمعرفة المحذوف وسبب الحذف، مما يجعل من العلاقة الإبداعية بين طرفي التواصل الفنّي (الكاتب والقارئ) تشا ركية وتفاعلية أكثر منها خطية من الأول إلى الثاني.

النص:

قصيدة (كفر قاسم لمحمود درويش)

كفر قاسم

قرية تحلم لقمح

وأزهار البنفسج

و عراس الحمائم

احصدوهم دفعة واحدة

احصدوهم

.....

... حصدوه 4

استفاد الشاعر من تقنية بلاغية قديمة هي الحذف، ولكن ليس من خلال العدول عن سنن اللغة المعروفة حيث ينتبه القارئ إلى غيابه بوساطة السماع، بل من خلال حذف بصري ينقل فعل التلقي من الإنشاد إلى القراءة الورقية، لأنها وحدها الكفيلة بلفت انتباه القارئ إلى وجود معان محذوفة، هذا الفراغ هو في الحقيقة حذف شكلي "والحذف بلاغة الغياب الأولى، وهو يضع قفزة مفاجئة فوق فجوة غير منظورة، الحذف نوع من المحو الذي يمثل نزوعا طاغيا إلى استبعاد جزء أساسي من الوجود الملموس"5.

وقد أبرز الشاعر في الأسطر الثلاث الأولى الصورة الجميلة لقرية كفر قاسم قبل المجزرة، والتي ربطها لحلم دلالة على الأمل في المستقبل، غير أنّ أحلام أهلها لم تكن كبيرة يصعب تحقيقها بل هي أحلام من يرغب في حياة بسيطة وهادئة، لذلك اجتمعت في أسباب العيش الكريم الثلاثة وهي القمح والبنفسج والأعراس، أما الأول فيدل على بساطة العيش، وأما الثاني فيدل على حب الجمال، وأما الثالث فيدل على البحث عن الفرح.

ولكن تدخّل صوت غريب في شكل جملة مقول القول الذي يُجهل قائله كسرت التناغم الجميل بين هذه الأسباب، كما كسرت الثبات الذي فرضته الجمل الاسمية المتواترة من خلال فعل الأمر الذي تكرر في الأسطر الشعرية الموالية، أمر لقتل يصدر عن شخص غامض غموض هذا العدو الذي لا يعرف له أصل، أمر بحصد تلك الأرواح البريئة، وقوله (دفعة واحدة) هو دلالة على هذه المجزرة التي التي قام بها

العدو بدم رد. وقد كرر الشاعر هذه الجملة الشعرية كيدا على استمرار هذه المجزرة واستمرار رغبة الآخر في إ دة أهل هذه القرية جميعا.

غير أنّه اختار أن يحذف سطرا شعر كاملا ليترك للقارئ أن يملأ هذا الفراغ ، وأن يتخيّل أشكال العنف الممارس من قبل العدو على أهل كفر قاسم العزّل، ولكن الحذف الذي حمل دلالة أسلوبية أعمق هو الذي أصاب الجزء الأول والأخير من جملة (احصدوهم)، فقد حوّل حذف الهمزة في أول الجملة الفعل من الأمر إلى الماضي دلالة على انتهاء هذه المجزرة، أما الحذف في آخرها فقد أصاب الضمير (هم) الدال على الفلسطينيين حيث بتره إلى نصفين كما بترت الذات نفسها.

هوامش المحاضرة:

1- فتح أحمد سليمان: الأسلوبية مدخل نظري و دراسة تطبيقية، ص 139.

2- عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 146.

3 – الزركشي: البرهان، ج 3، 127.

4 – محمود درويش: الديوان، مجموعة آخر الليل، ص 204.

5 – وليد منير: التجريب في القصيدة المعاصرة (أشكال التغبير عن دلالات التشظي والغياب في القصيدة العربية المعاصرة وكيفية توظيفها)، ص 178.

الفهرس

الأهداف العامة من وراء تدريس الأسلوبية وتحليل الخطاب ..... .03

المحاضرة الأولى: الأسلوبية: مفهوم الأسلوبية ومجالها

.....04

المحاضرة الثانية: الأسلوبية التعبيرية 08

المحاضرة الثالثة: الأسلوبية البنيوية 11

المحاضرة الرابعة: الأسلوبية الإحصائية 13

المحاضرة الخامسة: الأسلوبية النفسية 16

المحاضرة السادسة: الأسلوبية التوزيعية 23

المحاضرة السابعة: محددات(مقولات) الأسلوب في الأسلوبية

.....29

المحاضرة الثامنة: الظواهر الأسلوبية (الإنز ح والمفارقة)

.....32

المحاضرة التاسعة: تحليل الخطاب: ضبط مفهومي النص والخطاب .....

47

المحاضرة العاشرة: الخطاب اللغوي والخطاب غير اللغوي .....

55

المحاضرة الحادية عشرة: تحليل الخطاب (1) المستوى الصوتي.....

60

المحاضرة الثانية عشرة: **تحليل الخطاب (2) المستوى الإفرادي**.....
65

المحاضرة الثالثة عشرة: تحليل الخطاب (3) المستوى التركيبي.....
73

المحاضرة الرابعة عشرة: تحليل الخطاب (4) الانز ح الشعري ودلالته الأسلوبية.....
77

الفهرس: **80**